9

FREUDO BAGGINS'İN MORDOR YOLCULUĞU

Bir Psikanaliz Metaforu Olarak Fantazi Edebiyatı

Bülent Somay

> Fantazi, bir yolculuktur. Tıpkı psikanaliz gibi, bilinçaltı zihne yapılan bir yolculuk. Tıpkı psikanaliz gibi tehlikeli olabilir ve sizi mutlaka *değiştirir.*
>
> Ursula K. Le Guin, "From Elfland to Poughkeepsie"

Ruhtaki bozuklukların, acıların, marazın, altüst oluşların her birinin bir hikâyesi var. Sonu ister mutlu bir aile hayatında, ister tımarhanede bitsin, bu öykülerin her biri şaşırtıcı ölçüde bir diğerine benzer. Ayrıntılardaki farklılıklar sonsuzdur; şeytan da melekler de orada gizlidir zaten. Ama hikâyeler daima bir yolculuğu anlatırlar; başı ve sonu olan, ister istemez de bir ortası bulunan birer yolculuğu. Yolculuğun nerede başladığı hayli belirsizdir. Ortası da öyle; yalnızca belli başlı kavşaklar, o da geriye doğru bakıldığında biraz bilinebilir. Son ise genellikle barizdir, ne anlama geldiği hiç anlaşılamayacak da olsa.

Her yolculuk aslında benzersizdir. Ancak onları anlayabilmek için birbirlerine benzetmemiz, ortak yanlarını bulmamız, genellememiz gerekir. Aksi takdirde yapabileceğimiz tek şey, önden giden Don Quijote'nin peşinden umarsızca koşturan, onu izleyen ama olup biten her şeyi ancak sonradan kavrayabilen ve kişisel bir vakanüvislikten başka işi olmayan Sancho Pansa rolüne soyunmaktır. Psikanaliz Sancho Pansa'yı genelleştirerek onu birçok Don Quijote'nin birden peşinden koşabilecek cihazlarla donatır. İster istemez birçok ayrıntıyı kaybeder gerçi, ama geçici süreler için bir takipçiden ziyade bir yol arkadaşı olmayı, edilgenliğiyle etken olmayı başardığı sürece de vakanüvislikten kurtulur. Eyleyen Don Quijote ve kaydeden Sancho Pansa ikiliğini altüst ederek, Don Quijote'yi kendi kendisinin vakanüvisi haline getirmeyi amaçlar. Don Quijote kendi yolculuk öyküsünü yazmayı başarabildiğinde, tedavisi de ("tedavi" her ne kadar mümkünse) tamamlanmış olur.

Don Quijote, bir ortaçağ romansı parodisi. Ortaçağ romansından kaynaklandığı ölçüde de, hem çağdaş romanın, hem de çağdaş fantazi edebiyatının öncüsü olma şerefini taşıyor. Ama aynı zamanda psikanalitik bir "vaka öyküsü" olarak da okunabilir. Bir edebi tür olarak fantazi, tarihsel açıdan ba-

kıldığında, psikanalizi önceliyor.[1] Selef halefin metaforu olabilir mi? Ancak unutmamalıyız ki, "yolculuk" her ikisini de önceliyor. İster karşıki dağın ardına, ister şu ırmağın ya da denizin ötesine, ister oradaki mağaraya, isterse de kendi zihnimizin bilinmeyenine doğru yapılsın, yolculuk insan türü kadar eski. En az zıddı ve tamamlayıcısı olan "ev" kadar. Fantazi de bu faaliyetten çıkıyor, psikanaliz de. Dolayısıyla fantazinin bir psikanaliz metaforu olduğunu söylemek, anakronik (yani tarihsel olarak arabayı atın önüne koşan) bir yaklaşım sayılmaz. Psikanalizde en azından kısmi bir gerçekliğe ulaşma amacı ve iddiasıyla yapılan yolculuk, fantazide kurgusal olarak yapıldığı için, "metafor" unvanı fantaziye daha çok yakışıyor sadece.

Le Guin'in en başta alıntıladığım iddiasına geri dönersek, her fantastik (kurgusal) yolculuk bilinçdışına (onun deyişiyle "bilinçaltı zihne") yapılan bir yoluluktur. Peki, yola nasıl çıkılıyor, orada ne bulunuyor ve eve nasıl geri dönülüyor?

1. "Fantazi edebiyatı" teriminin jenerik (türsel) tanımı için Darko Suvin'in *Metamorphoses of Science Fiction* kitabındaki tanım çabalarını esas alıyorum. Suvin'e göre edebi türler tarih boyunca iki büyük akım oluştururlar. Burlardan birincisi, Suvin'in "doğalcı/naturalist" diye adlandırdığı, her çağın "bugün ve burada"sının olabildiğince sadık temsillerinin temel alındığı akımdır. Bu akım her çağın ana akımıdır ve o çağ içindeki adlandırılması ne olursa olsun (romantizm, realizm, neo-klasisizm, modernizm) aynı büyük, doğalcı akımın parçasıdır. Diğer akım ise her çağın ikinci planda kalan, muhalif akımıdır. Suvin buna "*estanged* = yadırgatılmış" akım der, ki ben "*estranging* = yadırgatıcı" terimini daha uygun görüyorum. Yadırgatıcı akım tarih boyunca farklı biçimler alabilir, peri masalı, halk öyküsü, ortaçağ romansı, bilimkurgu ya da fantazi şeklinde ortaya çıkabilir. Bu türler birbirlerinden tarihsel/dönemsel açıdan ya da kullandıkları biçimsel aygıtlar bakımından ayrılabilir, ancak ortak yönleri, içinde varoldukları çağın "bugün ve burada"sına alternatif bir varsayım üzerine kurulmuş olmalarıdır. Bu büyük akım içinde, örneğin bilimkurgu fantaziden, temel anlatısal (alternatif) varsayımını kendi çağının bilimsel bilgi kümesi tarafından yanlışlanamaz biçimde kurmasıyla ayrılır. Fantazinin böyle bir kaygısı yoktur. O yalnızca okurundan "inanmama duygusunu askıya almasını" bekler. Bu yüzden "fantazi edebiyatı" derken yer yer bu özel tanıma, yer yer de "yadırgatıcı akım"ın tümüne gönderme yaptığımı belirtmem gerekir. Mitoloji öykülerini ise bu yadırgatıcı akımın içinde görmemek gerektiği kanısındayım; çünkü mitolojik öykülerin temel varsayımı, o çağın "bugün ve burada"sı içinde "gerçek" kabul edilen olguların temsili üzerine kuruludur. Zeus mitolojik öykü için bir metafor değil, gerçeğin ta kendisidir; Balzac'ın Baba Grandet'si kadar gerçektir. Bu nedenle, mitoloji kendi başına ana akım içinde yer alırken, fantazi edebiyatı ve genel olarak yadırgatıcı türler için bir metafor malzemesi olarak (yani bilinçli/yarı-bilinçli biçimde yadırgatma amacıyla) kullanıldığında yan/muhalif akımın alanına girer. Arthur efsanesi bir efsane iken gerçekliğine inanılıyordu belki; ama Malory ve daha sonra Tennyson tarafından anlatı haline getirildiğinde, o şairlerinin kendi dönemlerinin dünyasına bir alternatif oluşturacak şekilde yeniden kurgulanmıştır.

Arayış Macerası

Türkçe'de "*quest*" kelimesinin bir karşılığı yok. Muhtemelen İngilizce'deki "*question*/soru" kelimesinin kökünü oluşturuyor. Eski İngilizce'de "sorgu mahkemesi" ve "sorgu jürisi" anlamında da kullanılırmış (zaten bu kavramların çağdaş dildeki karşılığı da "*inquest*"). "Sorgu mahkemesi"; yani yargı verme ya da cezalandırma/aklama amacı taşımayan, yalnızca görünürdeki bir olayın arkasında yatanları araştırma amacıyla toplanan mahkeme.

Ortaçağ Avrupası'nda, bir şövalyenin onurunu ve yiğitliğini kanıtlamak için bir "*quest*" yerine getirmesi gerekirdi. "Zor durumdaki bir kadını" kurtarmak bu "*quest*"lerin en sık rastlananlarından biriydi. Kurgu edebiyatına en sık aktarılan "*quest*" öyküsü ise Kral Arthur ve yuvarlak masa şövalyelerinin "Kutsal Kâse" arayışlarıdır. Yüzyıllar boyunca, Sir Thomas Malory'nin *Morte d'Arthur*'undan Alfred Tennyson'ın *Idylls of the King*'ine kadar İngiliz edebiyatı bu öyküyü anlatıp durmuştur. Yirminci yüzyılda "Kutsal Kâse" arayışı çizgi romana ve sinemaya da geçti. Örneğin, Martin Mystere bir değil birkaç "Kutsal Kâse" buldu. İngilizlere bu "Kutsal Kâse" arayışından gına gelmiş olduğu için, bir İngiliz topluluğu olan Monty Python, *Monty Python and the Holy Grail*'de konuyla iyice dalgasını geçti, Amerikalılar romansı yeni keşfetmekte oldukları için Spielberg Indiana Jones'ların üçüncüsünde Indy'yi onun peşine düşürdü.

John Boorman'ın kadri bilinmemiş şaheseri *Excalibur*'da, Kutsal Kâse'yi Arayış Macerasının tümü, tüm psikanalitik çağrışımlarıyla birlikte yer alır: Fallus'un *vagina dentata*'dan ("dişli vajina") kurtarılmasıyla başlayan öykü (taşa saplı kılıcın çıkarılması), bir babaya isyan/bağlılık ve yasak anne arzusu temasıyla sürer (Lancelot ve Guinevere); ensest dehşeti yaşanır (üvey kızkardeşi Morgana'nın Arthur'u baştan çıkarması) ve en nihayet Oidipal bir dehşetle sona erer (Arthur ile ensetten doğma oğlu Mordred'in birbirlerini öldürmeleri). Tüm bu maceranın altını çizen Kutsal Kâse ise bir *objet petit a*, bir "ulaşılamaz arzu nesnesi" olarak karşımızda durur. Taştan kurtarılan Excalibur göle atılır, "Gölün Hanımı"na teslim edilir ve bu son cinsel birleşmeyle birlikte de Arthur ölür: Guinevere'in aşkını ve sembolik oğlu Lancelot'un bağlılığını kaybetmiş, öz oğlunu öldürmüş, arayışı sonuca ulaşamamış olarak.

Yani kısacası, sürekli gündemde kalan, durmadan işlenen, sayısız eklemeler ve çıkarmalar yapılan hangi fantazi metnini ele alsak, her anını, her figürünü ve her durumunu bir psikanalitik metafor olarak okumak mümkündür. Üstelik psikanalizin hangi okuluna bağlı kalacağınız bile bir sorun yaratmaz: Kutsal Kâse arayışını Klein'cı açıdan, Winnicott'çı açıdan ya da saf Jung'cu

açıdan okumak mümkündür.

O yüzden fantazi metninin psikanalizle ilişkisini çözümlemek için, metinde yer alan (ve bir kısmı mutlaka tesadüfi olan) tek tek simgeleri değerlendirmektense, bu metinlerin bağlamını (context) ve kapsamını (extent) ele almak daha doğru olur. Demek ki "Arayış Macerası"nın kendisi bir metafor olarak ele alındığında, bir anlam yaratma çabamıza daha fazla yardımcı olacaktır.

"*Quest*"i "Arayış Macerası" diye çevirdiğimizde, ortada aranan bir nesne olduğu yanılsamasını yaratırız. Oysa her *quest* bir nesne aramaz; Kutsal Kâse arayışı bizi yanıltmamalı. İlk fantazi metni sayılabilecek olan *Odysseia*'nın *quest*'i eve dönüştür. *Yüzüklerin Efendisi*'nin *quest*'i zaten sahip olunan bir nesneyi belirli bir yere götürmek ve orada yok etmektir. *Yerdeniz Büyücüsü*'nde Ged, kendi kibiri yüzünden dünyaya saldığı bir gölgeyi arar. *En Uzak Sahil*'de ise aranan, fantazi edebiyatının gözde temalarından biri olan "ölümsüzlük arayışına" inat yaparcasına, ölümlülüktür.

Her arayış macerası, "Karanlığın Kalbine" yapılan bir yolculukta düğümlenir. Joseph Conrad'ın aynı adlı kısa romanı (*Karanlığın Yüreği*) fantazi olmamasına karşın, "arayış macerası" metaforunun en iyi örneklerinden biridir. Çoğu edebiyat eleştirmeni *Karanlığın Yüreği*'ni bir sömürgecilik/emperyalizm eleştirisi olarak okumuştur; kuşkusuz anlamlı bir okumadır da bu. Ancak alternatif (psikanalitik) bir okuma bize başka şeyler de söyleyecektir: "Karanlığın kalbine" yapılan yolculuk, bilinçdışına doğru yapılan bir yolculuktur; orada bulunan ise "öteki"dir, gölgesiyle yüzleşmiş ve bunu kaldıramamış olan, o yüzden de "Dehşet! Dehşet!" diye mırıldanmaktan başka bir şey yapamayan bilinçli, akılcı Batılı/Beyaz zihindir

Ya da, Lacan'cı açıdan bakacak olursak, romanın kahramanının ideal ego arayışının (Kurtz ideal bir ego'dan başka nedir ki?) sonuçsuz kalışının öyküsüdür. Babanın adı "Kurtz"dur, ve baba en uygun zamanda ölür ("Mistah Kurtz, he dead!"). Babanın da, arayışın kahramanının da arzu nesnesi olan Kara Afrika, en derinlerine kadar duhul edilmiş olmasına karşın, el değmemiş olarak kalır. Gri bir dünyanın kıyısındaki kara deliktir o: Lacan'ın "Gerçek" dediği şey; Batılı aklın simgeler sisteminin içinde yer al(a)mayan, o sistemin açıklama ve anlamlandırma çabalarından kaçıp kurtulan, dile gelmeyen ve ele geçmeyen bozbulanık bir varlık. Ancak ölümle anlamlandırılabilecek Gerçek.

Bu bakımdan Conrad'ın Kara Afrikası edebiyat tarihindeki en kapsamlı *objet petit a,* ulaşılamaz arzu nesnesi metaforlarından birini oluşturur. Nesnenin ulaşılamazlığı, "Gerçek"liği o kadar tamdır ki, en yakınına gelindiğinde suçluluk ve dehşet duyguları ölümcül bir şiddete ulaşır. Kalbe yaklaştıkça dehşet dayanılmaz olur, ölümle sonlanır.

Aynı öykünün çağdaşlaştırılıp Vietnam'a taşınan sinema versiyonunda (*Apocalypse Now*) yaklaştıkça uzaklaşılan arzu nesnesi, Vietnam ormanlarının dibindeki "Gerçek", şiddetin de anası olur. Saf akıl olarak varolabileceğini sanan Batılı zihin, kendisini inkâr eden, el bile sürdürmeyen, onun simgeler sistemi tarafından tecavüze uğramayı reddeden arzu nesnesi tarafından mutlak bir biçimde dışlanıyor olmanın akıldışı şiddetine tutsak olur. "Herkes [her erkek] sevdiğini [sevdiği şeyi] öldürür." Kurtz gibi bir narsistik imge, sonunda kaçınılmaz bir biçimde kendini de öldürecektir.

"Karanlığın Kalbi" metaforunu Conrad'dan ödünç alıp yeniden fantazi dünyasına dönecek olursak: Dario Argento'nun eşsiz korku filmi *Suspiria*, tam bir "karanlığın kalbine yolculuk" öyküsüdür. 13-14 yaşındaki kızlar için bir bale okulunda geçer film. Okulun müdiresi, aslında bir cadıdır. Tüm okul da, bu cadının "operasyonları" için bir kamuflajdan ibarettir. Filmin kahramanı olan genç kız (tam yetişkinliğe geçişin eşiğinde bir bakire) birbiri ardında işlenen korkunç cinayetlerden "dışarı doğru" kaçamayacağını anlayınca, kötülüğün merkezine gitmeye karar verir. Psikanalitik metaforlarla arası pek iyi olan, muhtemelen bunları bilinçli kullanan Argento, bu ilerleyişi bir spiral şeklinde kurar. Genç kız spiral bir koridordan merkeze, cadının inine (rahme) doğru ilerler. Oraya vardığında bulduğu, son derece yaşlı, kötü bir kadındır; bir kocakarı, evrensel kötü anne, kendi geleceği, "öteki"si, gölgesi. Onu öldürdüğünde "Karanlığın Kalbi" tüm gövdesini de yanına alarak yok olur. Genç kız yanmakta olan okuldan çıkar ve yağmurda uzaklaşır. Yüzündeki ifade bir yetişkin ifadesidir. Ergenlik ayinini geçmiş, bir yetişkin olmuştur artık; öldürdüğü cadı (anne, gölge) gibi bir kocakarı olma yolunda en önemli adımı atmıştır, üstelik her genç kız gibi bu adımı kanla mühürlemiştir.

Ulaşılmaz arzu nesnesi mevkiini neyle doldurursak dolduralım, ona ulaşmanın tek yolu, onu öldürmektir. Le Guin'in *Yerdeniz Büyücüsü*'nde Ged, "narsistik bir kaza" sonucu dünyaya saldığı gölgeyi arar, ama bulduğu kendisidir yalnızca. Her arayış macerasının kaçınılmaz sonudur bu: Aranan bulunamaz; o, ulaşılamayacak arzu nesnesidir. Ancak bu arayışta kendini bütünleyebilir insan, özgürleşebilir. Simgesel sistemi tanımayan "Gerçek"le yüz yüze gelmek, insanı kendi kurduğu ve eline tutsak düştüğü o sistemden kısmen de olsa özgürleştirebilir. Ged gölgesini yok ettiği (ya da onunla bütünleştiği) zaman bir kahkaha atarak "Bitti artık," der. "Yara iyileşti, artık bütünüm, özgürüm." Arayış macerasının yaranın iyileşmesiyle, şifa bulmasıyla sonlanması, tüm arayış sürecinin aslında bir terapi süreci olduğunu ima etmez mi? Yolculuk bilinçdışınadır. Aranan, o ulaşılamaz arzu nesnesi bulunamaz orada, şansınız varsa ancak "Gerçek"in bozbulanık aynasında kendinizi bulabilirsiniz.

Zaten bu da psikoterapi denilen şeyin biricik amacı değil mi? Acının dinmesi, yaranın iyileşmesi, görece bir özgürleşme. Arzunun doyurulması değil, tanınması, kabullenilmesi; öldürülerek yutulması, bilinçli benlikle bütünleştirilmesi.

Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi*'nde bu arayış macerası en abartılı biçimini alır; çünkü aranan, arzu nesnesi, macera başlamadan çok önce bulunmuştur. "*Quest*", ondan vazgeçmektir; yaratıldığı volkana atarak yok etmektir. Arzu nesnesi üç ciltlik macera boyunca kahramanın yanında, koynunda taşınır. Bir yüzüktür bu: Güç Yüzüğü. Takanı görünmez yaptığını biliriz. Bu bile az nimet değildir ("öteki"nin nazarından korunma); ancak takana bundan çok daha fazla güç sağladığı ima edilir kitap boyunca. Tam da bu yüzden hiç kimse, en bilge olan Gandalf bile, onu kullanmaya mezun değildir; çünkü yüzüğü kullanmaya kalkan, sonunda kullanılacaktır. Böylece Frodo, *objet petit a*'sını yanında taşıyarak Orta Dünya'nın dört bir yanını gezer. Kaç kez baştan çıkarılmanın eşiğine gelir. Özellikle tam da son anda, yüzüğü volkana, "Kıyamet Çatlağı"na atacakken. Ama o zaman da Frodo'nun "öteki"si, gölgesi Gollum devreye girer; yüzük zaten baştan beri onun ulaşılamaz arzu nesnesidir. Frodo ve Gollum sonunda bütünleşemezler. Gollum yüzüğü (ve Frodo'nun bir parmağını) alır, ama kendisi de yüzükle birlikte çatlağa düşer. Gölge, *objet petit a* ile birlikte yok olur. Ancak bu fiille Frodo'nun terapisi tamamlanamamıştır, Frodo özgürleşememiş, bütünlenememiştir; "eksik" kalmıştır (adı artık "Dokuz Parmak Frodo" olacaktır). Son anda baştan çıkarılmaya teslim olmak, arzuya yenilmek, sembolik bir "hadım edilme"ye yol açmıştır. Mükemmel bir *vagina dentata* metaforu olan "Kıyamet Çatlağı" (metafor o kadar mükemmeldir ki, çatlak yüzüğün doğduğu yer olan volkan/rahme açılır), Frodo'nun gölgesi ve arzu nesnesiyle birlikte bir parmağını da yutar. Bu "hadım" eyleminden sonra Frodo'nun acısı hiç dinmez, durmadan tekrarlanır, ta ki Gri Limanlar'a, oradan da denizin ötesine gidene kadar.

Siren Çağrısı

Odysseia'nın bir fantazi prototipi olduğunu bir kez kabul edersek, daha sonraki yüzyıllar boyunca fantazi edebiyatında tekrar tekrar ortaya çıkacak olan birçok temanın ilk biçimlerini bu metinde bulabileceğimizi de görürüz. Bu temaların en önemlilerinden biri, "Siren çağrısı"dır. Çoğu prototip (ve arketip) gibi "Siren" de adını bu metinden almıştır zaten.

Odysseia'da "Siren çağrısı" esas olarak cinsel bir çağrıdır ve erkeklere yöneltilmiştir. Erkek bu baştan çıkarma girişiminden kulaklarını tıkayarak, yani

arzusunu duymazdan gelerek kurtulabilir ancak. Arzu gözünüze seslenirse, gözlerinizi kapayabilirsiniz, ya da kapamaz, bakmakla, seyretmekle yetinebilirsiniz; bir röntgenci ya da "masum tanık" olabilirsiniz. Ancak kulağa seslenen arzu daha tehlikelidir. Kulağın kapağı yoktur. "Kulak röntgenciliği" ise, gözle yapılan röntgenciliğin aksine, haz değil yalnızca acı verir. Leonard Cohen'in *Paper Thin Hotel* ("Kâğıt Kadar İnce Otel") şarkısında, yan odadaki sevişmeyi dinleyen adamın acısının sınırı yoktur; oysa duvarda bir delik olsaydı işler farklı gelişebilirdi!

Odysseus'un Siren çağrısından kendini koruma yolu ise, diğer gemicilerinkinden farklıdır. O, kulaklarını tıkamaz; tersine çağrıyı duymak ister. Ancak çağrıya uyma tehlikesine karşı da kendisini seren direğine bağlatır. Gemicilerin kulak tıkaması ile Odysseus'un kendisini seren direğine bağla(t)ması, yasak arzunun çağrısına karşı alınan iki tedbiri temsil eder. Duymamak, egonun arzuya karşı aldığı ilk tedbirdir; çağrı yokmuş "gibi yapılır", bastırılır, unutulur. Oysa duyup da gitmemek süperegonun ikincil tedbiridir. Arzunun varlığı kabullenilir, fakat bilinçli olarak karşı koyulur.

Fantazi edebiyatında yasak arzuya karşı alınan bu iki tedbir, daima birbirlerinin karşısında konumlandırılmışlar, fantazi kahramanları daima bu ikisinin arasında bir tercih yapmak zorunda bırakılmışlardır. Siren çağrısına uyup uymamak, fantazi öyküsünde sağ kalıp kalmayacağınızı belirler. *Yüzüklerin Efendisi*'nde Boromir, Yüzük'ün çağrısına uymaya kalktığında ölmek zorunda kalır. Siren, böcek yiyen rengârenk bir bitki gibidir; renklere kapılıp gelen böceğin sonu da gelmiştir.

Yasak arzuya ona gözlerini yumarak, görmezden gelerek, yokmuş gibi davranarak direnmek, ikinci sınıf kahramanın yazgısıdır. Siren imtihanıyla karşılaşan kahraman, arzusuyla yüzyüze gelip mücadele etmekten kaçınırsa hayatta kalır, ama imtihanı da geçmiş sayılmaz. Gandalf Yüzük'e dokunmayı bile reddederek çağrıya kulaklarını tıkar; ama bunu, o çağrıyı hiç duymamak pahasına yapar. Tam da bu nedenle, *Yüzüklerin Efendisi*'nin gerçek kahramanı Gandalf değil, Aragorn da değil, Frodo'dur. Çünkü bu ilk ikisi arzuyla sınanmayı, Yüzük'ü taşımayı kabul etmemişlerdir. Frodo ise imtihanı kabul eder – ve tam sınıfta kalacakken, düşmanı, "öteki"si, gölgesi tarafından, Gollum tarafından yokolmaktan kurtarılır. *Yerdeniz Büyücüsü*'nde Ged, Terrenon Taşı'nın çağrısını, iktidar ve âlim-i mutlak olma vaadini duyar ve bu çağrıya direnir, imtihanı geçer. O anda da gerçekten "kahraman" olur. Maceranın gerisi kolaydır artık; kendindeki arzuyla başa çıkmış olan kahraman, bir gölgeyle haydi haydi başa çıkabilir.

Peki ama nedir bu kadar şiddetle yasak olan, uyulması insanı ölüme, görmezden gelinmesi ise sıradanlığa mahkûm eden arzu? İki cevap verebilirim

bu soruya, ama ne tuhaftır ki bu iki cevap birleşip aynı yere çıkacaklar sonunda.

Birincisi, Lacan'ı izleyerek Siren çağrısının anne arzusu olduğunu söyleyebiliriz. Bir kadından doğmuş her insan evladının ilk arzu nesnesi olan annesine duyduğu çaresiz, tatmin edilemez arzu. Onunla birleşme (ya da ondan ayrılmış olduğunu kabul etmeme) gayreti. Hayatın ilk yıllarından sonra genişleyerek cinsel arzuyu da içerecek (ama asla yalnızca onunla sınırlı olmayan) bir arzu. Bu arzunun yasaklanmış olması, çocuğun ensest yasağı kanununu bilerek doğmasından ileri gelmez tabii ki. Çocuk annenin ilgisinin ve zamanının çoğunu ya da önemli bir bölümünü istemez; tümünü ister. Oysa daha ilk andan beri annenin ilgisi parçalanmıştır, dağınıktır; Adam Phillips'in terimlerini kullanacak olursak, anne çokeşlidir (*promiscuous*), oysa bebek tekeşlidir. Burada da insanlık tarihinin en büyük tragedyalarından birinin kaynağını görürüz: Bir yanda saplantılı bir bağlılık ("aşk"), öte yanda ise bu saplantıya cevap ver(e)meyen bir ilgi dağınıklığı; sevgisizlik değil, yalnızca saplantılı bir sevginin yokluğu.

Edebiyat tarihinde saplantılı/tekeşli âşık erkek ve çokeşli, başkalarına ilgi duymaya her an açık kadın arasındaki gerilimden doğan trajik metinlerin haddi hesabı yoktur. Kara romanın ve kara filmin *femme fatale*'i, aslında karşılıksız anne arzusunun bir arketipinden başka nedir ki? Üstelik bu denklemde çokeşli/saplantısız taraf ille de kadın iken, karşı tarafın erkek olması da şart değildir. Nitekim Wachowski kardeşlerin yeni kara filmi *Bound*'da, *femme fatale* kadın, ama karşısındaki figür erkek değil gene kadındır (bu da herhalde filmin adının Türkçe'ye "Tuhaf İlişkiler" diye çevrilmiş olmasının nedenini oluşturuyor).

Kuşkusuz bebeğin arzusu cinsel arzuyu da kapsayacak biçimde genişlediğinde ("fallik dönem"), anne arzusunun imkânsızlığı bir yasak biçiminde de ortaya çıkar. Daha önce anne arzusunun ölümcüllüğü saplantılı olmasında ve karşılıksız kalmaya mahkûm olmasındaydı; şimdi ise işin içine bir dışsal ceza

2. Kuşkusuz anne arzusunun reddine ya da yenilmesine verilen bu büyük önem, bu konuda düşünen (ben de dahil) insanların ensest yasağı kuralına bilinçsiz bir biçimde körükörüne bağlı olmasından kaynaklanıyor da olabilir. Ben en azından bilinçli düzeyde böyle bir saplantıya sahip olmadığımı belirteyim. Rahme dönüş hevesinin, bağımsız bir varlığı ve yaşamı reddediş anlamındaki bir anne arzusunun savunulur yanı yok; ama bir insan kendi genetik annesine gerçekten âşık da olabilir, bu aşk cinsel bir yan da içerebilir. Günümüzde cinsel aşk ile üreme fonksiyonu birbirinden neredeyse tamamen ayrılmış olduğu için, birinci dereceden akrabalar arasındaki cinsel ilişkinin "türü bozduğu" tartışması artık geçersiz kalmıştır. Fakat bu aşkın bir anlamı olabilmesi için o insanın kendindeki anne arzusuyla yüzleşmiş, onunla hesaplaşmış ve bir şekilde başa çıkmış olması, bu aşkın bir saplantıdan ya da psikotik bir içe kapanma sürecinden ibaret olmadığından

tehdidi de girmiştir. Yasaklayıcı/Yasa Koyucu/Cellat baba, anne-çocuk ilişkisine üçüncü unsur olarak katılır ve çocuğun nesnellik, gerçeklik ve benlik duygularının gelişmesine yardımcı olur. ("Çift üç kişiden oluşur"; Phillips, *Tekeşlilik.*)

Baba devreye girdikten sonra çocuk için anne arzusu gerçek bir Siren çağrısı haline gelmiştir artık. Çocuk bu çağrıya tam olarak uymaya kalkarsa, sonu ölüm, daha doğrusu, ölüm metaforunun işaret ettiği psikotik bir varoluştur. Tüm yaşamını ulaşılamaz bir anne saplantısı üzerine kuracak, her davranışıyla rahmin güvenli, sıcak, koruyucu ortamına geri kaçmaya çalışarak hayatını bir cenin olarak sürdürecektir. Başka bir yol seçer, babanın düzenine uyum sağlayıp bu çağrıya kulaklarını tıkarsa (Gandalf Yolu), hayatı kurtulur, ama ikinci sınıf bir kahraman, sıradan bir nevrotik olarak kalmaya da mahkûm olur. Kuşkusuz fantazi edebiyatının önerdiği üçüncü yol anlamlı bir psikoterapi sürecine eşdeğerdir. Anne arzusuyla yüzleşip, onu tanıdıktan sonra çağrıya uymama yolu, anlamlı bir büyüme sürecinin çatısını oluşturur.[2]

İkincisi, Freud'un geç dönem çalışmalarını izleyerek, Siren çağrısının ölüm dürtüsünün bir metaforu olduğunu söylemek de mümkündür. Odysseus'un gemicileri kulaklarını tıkamasalar, ölümlerine gideceklerdi. Rengârenk çiçeğin çağrısına uyan böcek, ölümüne koşar. Peygamberdevesinin erkeği, dişinin çağrısına uyar ve çiftleşme anında ölür. Freud (ve onu izleyerek Marcuse), türü sürdürme içgüdüsünün, türün bireylerindeki ölüm dürtüsüyle hem karşı karşıya, hem de iç içe olduğunu söyler. Haz dürtüsü ile ölüm dürtüsü birbirlerinin hem zıddı hem de tamamlayıcısıdır (Le Guin olsaydı Yin ve Yang gibi derdi mutlaka). Erkek birey, bir kez tohumlarını verdiğinde, türün sürdürülmesi için gereksiz, hatta zararlı hale gelir; bu yüzden de böcekler dünyasında çiftleşmeden sonra erkekler çoğu kez ölürler. Dişi için ise aynı şey, doğurganlığını kaybettikten sonra gerçekleşir.

Ölüm dürtüsünün melankoliden saldırganlığa, kendine zarar verme fiillerinden paranoyaya kadar bir çok ortaya çıkma biçimi var. Ancak tüm bu biçimlerde ortak olan, "doğmuş olma" durumuna isyandır. Gerilimin ve boşalmanın, hazzın ve acının olmadığı, bu bakımdan da sonsuzluğun mümkün olduğu bir "kesintisiz memnuniyet" durumunu ister ölüm dürtüsü. Bu da sürekli bir rahme dönüş arzusunu, doğum öncesi duruma geri dönüş dürtüsünü beraberinde getirir. Dolayısıyla, anne arzusunun ve ölüm dürtüsünün işaret ettiği fiiller aslında aynıdır. Anneden ayrılmış olmayı reddetme ve anneyle ye-

emin olması gerekir. Ancak o zamadır ki aşk için bir sıfır noktasına gelinmiş olur ve kimin kime âşık olabildiğine bakılabilir. Bu hesaplaşma yapılmadığı sürece, boyun eğilen anne arzusu, insanı şizofreni ile saplantı zorlaması nevrozu arasında bir yerlere kıstıracaktır kanısındayım.

niden birleşme gayretiyle, doğum öncesi duruma, yani bilincin ve farkındalığın olmadığı rahim içine (kısacası ölüme) dönüş gayreti, aslında bir ve aynı arzuyu yansıtır.

Bu yüzden de Siren, daima annedir. Hem saplantılı bir biçimde âşık olunup, hem de nefret edilen anne, rahme dönüş (ölüm) çağrısının da görünürdeki öznesi olduğu için, kendisinden sakınılması gereken mitolojik bir varlığa dönüşür.

Fantazi edebiyatındaki Siren çağrısı öyküleri, bu arzunun varlığını kabullenip, onunla başa çıkma yollarının araştırılmasının öyküleridir. Siren çağrısı size birçok şey vadedebilir: Sınırsız iktidar, sınırsız haz, sınırsız mutluluk. Vadedilen her şey sınırsızdır. Oysa fantazi kahramanı, tam da sınırlarını tanımak için çıkmıştır yola. Sınırların ötesine bir göz atıp dönmek, sınırları tanıyıp kabullenmenin en anlamlı yoludur. Sınırı geçip geri dönmemek, kaybolmayı getirir. Gollum Yüzük'le birlikte "Kıyamet Çatlağı"na düşer, vajinadan içeri girerek rahme geri döner. *En Uzak Sahil*'de ölümsüzlük vaadine kanan büyücüler büyü güçlerini (iktidarlarını, bağımsız benliklerini, sanatlarını) kaybederler. Arthur destanında bile tüm kötülükler, Lancelot'un Guinevere'e (sembolik baba Arthur'un karısına, yani bir tür anneye) âşık olmasıyla, arzuya gem vuramamasıyla başlar.

Gandalf ve Aragorn örneklerinde, arzuya gözlerin ve kulakların kapanması kötü sonu engeller, ama kahramanı da bulunduğu yerden bir adım bile ileriye götürmez. Gandalf *Yüzüklerin Efendisi*'ni başladığı gibi bitirir. Aragorn da öyle: İpsiz sapsız bir "Yolgezer" iken kral olmuştur, ama kişiliği bir değişime uğramamıştır, büyümemiştir. Aragorn ve Gandalf roman boyunca "tedavi" olamazlar; başladıkları gibi, bütün bir tarihin, savaş ve yıkım dolu bir varoluşun acı dolu yükünü taşımaya, melankolik olmaya devam ederler.

Peki Frodo'ya ne olur? Frodo Siren çağrısı imtihanını geçemez; son anda arzusuna yenilir ve ancak Gollum'un müdahalesiyle ölümden kurtulur. Ama bu kurtuluş tam değildir. Birincisi eksilmiş, iğdiş edilmiştir. İkincisi ise, artık yaraları iyileşmeyecek, huzur bulamayacaktır. Frodo'nun terapisi eksik kalır; Frodo büyür, ama bir yetişkine dönüşemez. Öte yandan Frodo'nun hizmetkârı, roman boyunca hep "ikinci sınıf" bir kişilik sandığımız Sam, arzunun ülkesine gider ve geri döner. Yüzüğü takar ama onun çağrısına kanmaz. O yüzden de içgörü kazanır, yetişkin olur. Bütün romanın mutlu sona erebilen tek kişisi Efendi Samwise'dır. Evlenir, mutluluğu bulur; hatta Hobbitköy'e belediye başkanı olarak iktidar sahibi bile olur. Ama iktidarın, hazzın, ya da mutluluğun kölesi olmaz.

Ged'in "büyümesi" de Terranon Taşı'nın sınırsız bilgi (iktidar) vaadini duyup reddetmesiyle olur. Oysa Taş'ın vaadine kanan Leydi Serret önce ken-

dini Taş'ın bağlı olduğu şatoya hapsetmiş, sonra da ölümüne doğru uçmuştur. Le Guin klasik Taocu diyalektiği kullanarak bize sınırsızılığın (ya da sınırsızlık arayışının) aslında aşılması en güç sınır olduğunu, sınırın varlığını kabullenmenin ise özgürleştireceğini söylemektedir. Ged'in "terapisinin" en önemli adımlarından biridir bu red. Çünkü Ged ancak bundan sonradır ki, av (semptomlarının elinde oyuncak) olmaktan çıkarak avcıya (semptomlarının peşine düşerek onları tanıyan içgörü sahibi bireye) dönüşür.

Ölüm

Fantazi edebiyatı komedya biçiminde örgütlenmez çoğu kez. Mutlu sonun olmadığı çok görülmüştür. Mutlu son olduğu zaman bile ölümle onu ciddiye alarak yüzleşilmiş olunmalıdır mutlaka. Ancak ölümle yüzleşip, ölümle tanışıp gene de bundan bir süreklilik (ve sonunda da bir ders) çıkarmak için, ölümün geri dönülebilir bir diyar olarak tanımlanması gerekir. Kral Arthur ölür, ama Excalibur'u göle (Gölün Hanımı'na) iade eden Sir Perceval, ölüm diyarına gidip dönmüştür bir kere (en azından Boorman'ın *Excalibur*'unda böyledir). *Yüzüklerin Efendisi*'nde Gollum (Frodo'nun "kötü" yarısı) ölür. Frodo'nun ölümcül yarası hiç iyileşmez; o da sonunda "Gri Limanlar"a gider. Ama bunlardan çok önce Gandalf ölüm diyarına gidip geri dönmüştür. Yerdeniz'in üçüncü kitabı olan *En Uzak Sahil*'de Ged ölüm diyarına gider ve geri döner.

Kısacası, fantazide ölüm çoğu kez geri dönüşlülüğüyle vardır. Bu öykülerin tümünün atası, Yunan mitolojisindeki Hades yolculuklarıdır. Yunan mitolojisi "öteki dünyayı" biraz yolgeçen hanı gibi tarif eder. Orfeus, Euridike'yi kurtarmaya Hades'e gider, başarılı olmasa da en azından kendi geri dönmeyi becerir. Odysseus ve Herakles'in de birer kere Hades'e girip çıkmışlıkları vardır. İsa bile Lazarus'u dirilterek Hristiyan mitolojisine kıyametten önce de ölümden geri dönüşün olabileceğine dair bir ipucu, bir ümit katar.

Neden ölüm "geri dönülebilir" bir deneyim olmalı? Çünkü ölüm tecrübe edip de ders çıkaramadığımız, tecrübe edenlerin çıkarmış olabileceği derslerden yararlanamadığımız tek yaşantı. Bu haliyle de anlatının, simgeler sisteminin alanına tümüyle yabancı. Ölebilirsiniz, ama ölümü anlatamazsınız. Anlatmaya çalıştığınızda da ancak bir imgeler dizesiyle yetinmek zorundasınızdır. Yakıştırmalarla, metaforlarla, benzetmelerle.

Şiir bununla yetinebilir, yetindiğinde de çok anlamlı ürünler çıkabilir ortaya. Ancak kurgu, anlatmak zorundadır. Gerçekçi/doğalcı kurgu ölümle yüzleşince onun öncesini (ya da sağ kalanlar için sonrasını) anlatmayı seçer;

ya da ölümün kendisiyle karşılaştığında işi nesir-şiire döker, imgelerle oynamaya başlar. Oysa fantazi edebiyatı (mitolojik öyküler, ortaçağ romansları, masallar, çağdaş fantazi romanları) "ölümden geri dönüş" aracını kullanarak, ölümün gözlerinin ta içine bakmayı deneyebilir. Kuşkusuz yüzleştiği ölüm değil, kendi yarattığı bir ölüm kuklasıdır. Ama kuklaların yararsız olduğunu da kim söyledi? Punching ball ile çalışan boksör, adı üstünde, kuklalarla çalışan uzakdoğu dövüşçüsü, bu çalışmalarından gerçek hayat (gerçek dövüşler) için çok yararlı deneyimler edinmez mi?

Ölümden geri dönüş öyküleri, hemen hemen her defasında "ölümlülük"ü onaylamak için kullanılır. Ölüm kaçınılmazdır; ölümü kaçınılabilir, geri dönülebilir bir diyar olarak tasvir etmek ise, ölümün kaçınılmazlığını yeniden vurgulamanın, bir şeyi zıddıyla ispatlamanın yoludur aslında. Peki ama insanlar ölümlü olduklarının kendilerine tekrar tekrar ispatlanmasına neden gerek duyarlar? Zaten en baştan beri veri değil midir bu?

Aslında en baştan beri veri değildir. Doğduğumuzda, öleceğimizi bilmeyiz. Freud'un son dönemlerinde önerdiği, Marcuse'nin de *Eros ve Uygarlık*'ta geliştirdiği kavramı kullanacak olursak, bir *ölüm dürtüsüne* sahibizdir yalnızca. Ölümün içgüdü düzeyinden çıkıp bilinçli bir bilgi biçimini alması ise tüm bir büyüme sürecini kapsar. Bu konuda Le Guin'in *En Uzak Sahil* hakkında söylediklerini hatırlamakta yarar var: "...Çünkü çocuk yalnızca ölümün var olduğunu değil –çocuklar ölümün yoğun bir biçimde farkındadırlar– kendisinin de ölümlü olduğunu, öleceğini anladığı anda, çocukluk biter ve yeni hayat başlar. Bu da büyümedir, ama daha geniş bir bağlamda."[3]

Başkalarının ölümünü kabullenmemiz görece daha kolaydır; ama gene de sorunsuz değildir bu kabulleniş. Bir yakınımızın ölümüne ilk tanık olduğumuz anda, ciddi bir travmayla da karşılaşırız. Öğrenmemiz gereken yeni bir şey daha çıkmıştır karşımıza: Yas tutmak. Eğer bu travma içinde bir suçluluk duygusu da barındırıyorsa, yas tutmayı öğrenmemiz çok uzun bir zaman alabilir, hatta hiç beceremeyebiliriz bunu. Eğer kaybettiğimiz kişiye karşı ifade edemediğimiz öfkelerimiz varsa, çocukluğun o katışıksız kadir-i mutlaklık duygusuyla onun ölümünden dolayı kendimizi suçlar, sorumlu tutarız. Böylece ifade edilememiş öfke, suçluluk duygusunun altında boğularak ifade edilememiş üzüntüye dönüşür; iki duygu, öfke ve üzüntü birbirine karışır, ayırt edilemez hale gelir. Yetişkin hayatımızda her üzüntümüz yanında bir de öfke duygusu getiriyorsa, bu zamanında yas tutmayı, üzüntüyü üzüntü olarak dışlaştırarak eritmeyi öğrenememiş olmamızdandır.

Biraz büyüyüp de kendi ölümlülüğümüzü bir bilgi olarak ister istemez kabullendiğimizde, kendi müstakbel ölümümüzün yasını tutmamız gerekir

3. Ursula K. Le Guin, "Rüyalar Kendilerini Açıklamalı", *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar* içinde, Metis, 1999, s. 22-3.

bir süre. Yas tutmayı öğrenememişsek, ifade edemediğimiz öfke ve ifade edemediğimiz üzüntü birbirine karışır; ölüm ânı da bir türlü gelip geçemediğinden, bu karmaşa ilanihaye uzar gider. İki ifadesiz duygunun karışımından ortaya müzmin bir kaygı çıkar. Bu müzmin kaygı, bir yandan suçluluk duygusuyla, öbür yandan da ölüm dürtüsüyle beslenir, büyür ve hayatımızı örter.

Bu kaygı duygusuyla hesaplaşmak için, hem korkulan hem arzulanan, hem bir silah olarak kullanılan hem de yası tutulan ölüme doğru, yani kaygının görünürdeki nedenine doğru bir yolculuk yapmak ve geri dönmek şart olmuştur artık. Fantazideki ölüm diyarına yolculuklar, işte bu içsel yolculuğun birer metaforudur.

Gotik romanın ve çağdaş popüler korku filmlerinin ölüm ve yas olgularını ele alma biçimleri fantazi edebiyatıyla önemli paralellikler taşır. Ancak ortada çok önemli bir yön farkı vardır: Gotik'te kahraman ölüler diyarına gitmez, tersine, ölüler yaşayanların dünyasına gelir. Bu "Yaşayan Ölülerin Dönüşü" temasını Slavoj Zizek, Lacan'ı izleyerek şöyle anlatır:

> (*Halloween*'deki psikotik katilden *Ayın On Üçü Cuma*'daki Jason'a kadar) uzun bir dizinin ulaşılamamış arketipi, George Romero'nun *Yaşayan Ölülerin Gecesi*'dir hâlâ. Bu filmde "ölmemiş ölü"ler saf kötülüğün, öldürme ve intikam alma dürtüsünün cisimleşmiş halleri olarak değil, kurbanlarını sakil bir sebatla izleyen, acı çeken varlıklar olarak, sonsuz bir acıyla renklendirilmiş olarak gösterilirler – tıpkı vampiri dudaklarında sinik bir gülümsemeyle, kötülüğün aracı olarak değil de, selamet arayan, melankolik, acı çeken biri olarak gösteren Werner Herzog'un *Nosferatu*'su gibi. Bu olguyla bağlantılı olarak safça, temel bir soru soralım: Ölüler neden geri dönerler? Lacan'ın bu soruya önerdiği cevap, popüler kültürün cevabıyla aynıdır: *Çünkü usulünce gömülmemişlerdir,* yani cenaze törenlerinde bir şeyler yolunda gitmemiştir.[4]

Yası tutulamayan bir ölü, usulünce gömülememiş demektir. Yaşayanların dünyasından uğurlanmamış, yaşayanlar ölenle aralarındaki hesabı tam olarak kapatamamışlardır. O yüzden ölü sürekli olarak geri döner, bizi huzursuz eder, rüyalarımıza girer, evimizi perili eve dönüştürür. Eğer yası tutulamayan ölü bir başkası değil de kendi ölümlülüğümüzse, ikide bir geri dönüp bizi rahatsız eden hortlak da kendimizden, daha doğrusu ölümlülüğümüzün işaretlerini taşıyan vücudumuzdan başka bir şey değildir. Gotik romanın ve onu izleyen korku filmi geleneğinin bu duruma bulduğu nihai çözüm ölüyü gömmek, eksik kalmış cenaze törenini tamamlamak, ölümlülük bilgisiyle barışmak, yani yas tutmayı başararak ölüyü yaşayanların dünyasından uzaklaştırmaktır.

Oysa fantazi, aynı şeyi tam tersinden yapar. Fantazide ölüler bize gelmez, biz onlara gideriz. Ancak amaç bir ve aynıdır: Ölüleri gömmek. Zizek'in tabiriyle "ödenmemiş simgesel bir borcun tahsildarı" kimliğiyle karşımıza çı-

4. Slavoj Zizek, *Looking Awry,* MIT Press, 1992, s. 22-3.

kan ölülere borcumuzu ödeyerek, ölüler dünyası ile yaşayanlar dünyasını yeniden birbirinden ayırmak.

Ölüler diyarını ziyaret edip geri dönmeyi başarabilmek bizi ölümsüzleştirmez. Tersine, anlamlı bir yolculuk kendi ölümlülüğümüzün bilgisiyle barışmamızı, bu bilgiyi kaygıyla karşılamaktan vazgeçmemizi sağlar. Nedenleri ve mekanizmaları belirsiz kaygıyı, açık, belirli ve başa çıkılabilir bir korkuya dönüştürür. Kaygı karşısında cesaret gösterilemez, oysa korku cesaretle karşılanabilir. O yüzden ölüme yapılan yolculuk bizi cesur kılar. Korkuyu korku olarak yaşamamızı sağlayarak bize cesur olabilme seçeneğini sunar.

Odysseus ölüler ülkesine ne için gider? Bilge Tiresias'ı bulup, İthaka'ya, evine dönüş yolunu öğrenmek için. Fantazi edebiyatının ilk örneğinde bile, ölüm diyarına yolculuk, eve dönüş yolunu bulmak amacıyla yapılır. Kuşkusuz "eve dönüş" tek katmanlı bir metafor değildir burada. Odysseus için bu bir yandan karısına (tekeşli aileye) ve krallığına (politik istikrara) dönüş anlamını taşırken, bir yandan da ruh sağlığını, benlik bütünlüğünü yeniden kazanmak anlamına da gelir. Tam da bu anlamda, ölüm diyarına yapılan yolculuk, sınırlı bir psikoterapi öyküsüdür. Ölüler diyarı, çorak ülke, biliçdışının tam bir metaforu değildir çünkü. Bilinçdışının belirli bir bölümünü, narsisizmin mekanizmalarının çalışamadığı, aynaların olmadığı bir bölgesini temsil eder: Görüntüsüz kaygılar diyarını, Lacan'ın "Gerçek"ini simgeleştirme çabalarımızın sonuçsuz kalmış artıklarının çöp tenekesini.

Dante'nin *Cehennem*'inden farklı olarak, bu ölüler diyarına girmek için umudu kapıda bırakmak gerekmez. Fantazi edebiyatında ölüler diyarına yolculuk Dante'nin tam tersine umutla, iyileşme umuduyla yapılır. Dante'de bu umut üçüncü kitaba saklanacak, karanlıktan, gölgeler diyarından değil, aydınlıktan, selametten, *Cennet*'ten doğacaktır. Dante'de iyileşme, selametle eşanlamlıdır, imandan kaynaklanır. Fantazi ise selameti amaçlamaz, değişmeyi, büyümeyi amaçlar; tam da bu yüzden iyileşmenin, salaha ermenin yolu karanlığın içinden geçerek gerçekleşebilir.

En Uzak Sahil'de, Kuğu adlı büyücü ölmeyi reddeder. "Kendi kendime," der, "Artık ölümü gördüğüme göre, ölümü kabul etmeyeceğim, dedim. Bırak tüm aptal doğa, kendi aptal yolunda gitsin, ama ben bir insanım, doğadan daha mükemmelim, doğanın üstündeyim. O yoldan gitmeyeceğim, kendim olmayı bırakmayacağım."5 Ölümü kabul etmemek için tüm yapabildiği, ölümle yaşam arasındaki kapıyı büyüyle açmak ve tekrar kapatmayı başaramamaktır. Kendisini ölümle yaşam arasındaki belirsiz alana mahkûm eder böylece; adını unutur, benliğini kaybeder. Le Guin bize benliğin ancak ölümlülüğü kabullenmekle bütün olacağını söylemektedir bu yolla: Ölümü kabullenemeyen, ölümle yaşam arasına sıkışır kalır, hep eksik, hep parçalanmış bir

5. Ursula K. Le Guin, *En Uzak Sahil*, Metis, 1995, s. 188.

alacakaranlık hayatı yaşar. Ged'in yaptığı ise kapıyı kapatmaktır. Bunu yaparken tüm büyü gücünü ("iktidarını") harcamak zorunda kalsa da. Ama bunu yaparken Kuğu'yu da, tüm yaşayanları da "bütünler", ölümü kabullenerek onu yaşamın alanından çıkarır. Ölümü kabullenemeyen kişi hep onu hayal ederek, onu kurarak yaşar; simgeleştirilemez olanı simgeleştirmeye çalışır durur. Bu yüzden de bütün olamaz, tamamlanamaz. Ged ölümle yaşamı yeniden ayırarak, ölümsüz bir yarı-hayattan, ölümlü bir tam-hayata geçilmesini sağlar.

Bunu yaparken bilinçdışının bir bölgesine, çorak ülkeye girmek, orada hüküm süren ölüm korkusu/ölüm dürtüsü karmaşasıyla yüzleşmek, Kuğu'ya, ölümden ölesiye korkan, çılgın gibi ölümsüzlük peşinde koşan persona'sına adını, benlik bilgisini yeniden öğretmek zorundadır. O zaman ölümle yaşam arasındaki kapı kapanır, yaşam yeniden kendisi olur. Ged bir kez daha iyileşmiş, "bütün olmuştur." *Yerdeniz Büyücüsü*'ndeki iyileşme büyümenin, çocukluktan yetişkinliğe adım atmanın simgesiydi. Bu defaki iyileşme ise orta yaş krizi dediğimiz şeyle hesaplaşılmasının, kendi yaşlılığını, ölümlülüğünü kabul etmenin simgesidir.

Eve Dönüş

Her fantazi metninin zorunlu sonu, eve dönmektir. Le Guin'in "Esas Yolculuk" dediği şey yani. Ancak dönülen ev, hiçbir zaman sorunsuz, rahat bir "yuva" olmaz. Odysseus onca badireden sonra İthaka'ya dönmeyi başardığında, bulduğu şey onu hasretle bekleyen krallığı ve karısı değildir. Yirmi yıl süren fantastik yolculuğu boyunca hem cinsel hem de politik iktidarı tehlikeye düşmüştür; evi krallığını sömüren ve karısıyla evlenmek isteyen taliplerle dolmuştur. Odysseus'u ikinci bir serüven daha bekler evine vardığında: Karısını ve krallığını bu kuşatmadan kurtarmak.

Aynı şeyi *Yüzüklerin Efendisi*'nde de görmek mümkündür. Yüzük Kıyamet Çatlağı'na atılıp Sauron'un orduları yenildikten sonra, Frodo, Sam, Pippin ve Merry Hobbitköy'e dönerler. Ancak Hobbitköy, Gandalf'a yenik düşen Saruman ve adamı Solucandil tarafından işgal edilmiştir. Eve dönüldüğünde de hobbitleri yeni bir serüven bekler. Sanki tüm Orta Dünya çapında olup biten olaylar, daha küçük çapta Hobbitköy'de tekrarlanmaktadır. Bu serüven de sonuçlanıp Saruman'la Solucandil yenildiğinde bile, hâlâ yapacak bir sürü iş kalmıştır. Nitekim Sam, maceranın sonunu şöyle özetler: "Bu dağınıklığı temizlemeden son demeyeceğim ben. Bu da hem zamanımızı alacak, hem de çok uğraştıracak."[6]

Eğer fantastik yolculuğu Le Guin'in deyişiyle "bilinçaltı zihne yapılan bir

6. J. R. R. Tolkien, *Yüzüklerin Efendisi*, III. Kısım, Metis, 1999, s. 336.

yolculuk" olarak göreceksek, bu yolculuğun "eve dönüş" aşaması da, araştırılan, keşfedilen bilinçdışı malzemenin günlük yaşantıya uyarlanması, gündelik hayatta karşımıza çıkan semptomların, o muazzam fantastik yolculuğun verileriyle yeniden anlaşılarak yerli yerine oturtulması, bir "ev temizliği" yapılmasıdır.

Fantastik yolculuğa çıkmanın nedeni saf bir merak duygusu da olabilir. Ancak fantazi metinlerinde olaylar böyle başlamaz çoğunlukla. Mutlaka evde huzursuzluk da vardır merakın yanında. Odysseus belki de durup dururken fantastik bir yolculuğa çıkmak zorunda kalan, evinde huzur içindeyken mecburen savaşa giden tek fantastik figürdür. Ged'in *Yerdeniz Büyücüsü*'ndeki ve *En Uzak Sahil*'deki yolculukları hep evdeki bir huzursuzluğa denk düşer; birincisi kişisel, diğeri ise dünya çapındadır bu huzursuzlukların, ama Ged de ilk yolculukta bir ergen, ikincisinde sorumlu bir yetişkindir zaten. *Yüzüklerin Efendisi* de önce Hobbitköy'deki huzursuzluklarla başlar. Yuvarlak Masa şövalyelerini Kutsal Kâse arayışına yönelten, Camelot'daki huzursuzluktur; bunların başında da Arthur'un ensestten doğma oğlu Mordred, kızkardeşi Morgana'nın iktidar hırsı ve en nihayet Sir Lancelot ile Guinevere arasındaki ümitsiz aşk gelir. Dikkat edilirse, Kutsal Kâse arayışına neden olan huzursuzluğun üç ayağı da Oidipal sorunlardır: Oidipal bir suçun ürünü olan ve hem babasına kendini kabul ettirmek, hem de ondan intikam almak isteyen Mordred; kadın olduğu için iktidarsızlığa mahkûm edilen, bu yüzden de iktidarı bir yandan büyü gücüyle, bir yandan da iktidar sahibi erkeği (kardeşi Arthur'u) baştan çıkararak kazanmaya çalışan Morgana; ve en nihayet sembolik babası olan Arthur'un karısına âşık olan Lancelot.

Fantazi kahramanı yolculuğa "ev"deki bir huzursuzluğu gidermek için çıkar; gündelik yaşamında bir altüst oluş vardır. Bu huzursuzluk, psikanaliz ile kurduğumuz paralellik bağlamında, semptomlara denk düşer. Fantastik yolculuğun kendisi ise bu semptomların "altında yatan" bilinçdışı malzemenin araştırılması, serbest çağrışımlar, rüya çözümlemeleri ve bir araya getirilmeye çalışılan bölük pörçük anılardır. Bu yolculukta her ne olursa olsun, sonunda eve dönülecek ve semptomların kendileriyle de hesaplaşılacaktır. O yüzden "eve dönüş" teması psikanalitik terapideki sonuçlanma aşamasının bir metaforu gibidir. Nasıl psikanaliz süreci boyunca yaratılan iki kişilik fantastik aktarım/karşı-aktarım evreni sonuçlanma aşamasıyla birlikte gerçek dünyaya geri dönerek semptomların ya giderilmesi, ya da onlarla barışılması kanalına girecekse, fantastik yolculuktan eve dönüş de, tüm yolculuğun küçük bir modelini gündelik yaşamın evreni için yeniden kurarak ve çözerek, hayatı yaşanılır kılar.

"Eve dönüş"ün olmadığı fantastik metin, başarısızlıkla sonuçlanmış bir psikanalitik vaka öyküsüdür. Arthur destanında eve dönüş yoktur, tersine yıkım, düzenin bozulması ve ölümdür sonda karşımıza çıkan. Sondaki yıkım-

dan sağ salim çıkabilen Sir Perceval ise destandaki tümüyle masum ve saf olan tek kişidir. Ölüler diyarına yolculuğu gerçekleştiren tek kişi de odur zaten. Ama onun da eve dönüp dönemediğini, döndüyse bunun nasıl bir ev olduğunu bilemeyiz. *Yüzüklerin Efendisi*'nde hobbitler fantastik yolculuklarının derslerini Hobbitköy'e uyguladıklarında, yalnızca Saruman'la Solucandil'i altetmekle kalmazlar, Hobbitköy'de nicedir sürüp gitmekte olan hobbitler arası önemli-önemsiz sorunları, semptomları da yeni bir düzende içererek huzuru sağlarlar.

Sonuç olarak, 20. yüzyıl modernist romanının serbest çağrışım teknikleriyle yakalamaya çalıştığı biliçdışı, bu saldırıdan paçasını kurtarır, ama fantazi edebiyatının rüyaları gerçekmiş gibi, gerekçelendirmeden ve açıklamadan yazma tavrının karşısında yakayı ele verir. Fantazi (Tolkien'in ve sonradan da Le Guin'in defalarca uyardıkları gibi) alegoriye dönüşürse, bu bilinçdışı yolculuk özelliğini kaybeder, basit bir ahlak dersine, ya da basit bir ahlakçı kıssaya dönüşür. Çerçevesini alegori olarak değil de rüyanın en temel tanımında olduğu gibi, bir arzu gerçekleştirme anlatısı olarak kuran fantazi, o çerçevenin içinde ve sınırında yaptığı yolculuklarla, bilinçdışı zihne çeşitli açılardan göz atma şansını verir okuruna. Fantazi kahramanı bir büyülü nesnenin peşinde dünyasının ta öbür ucuna kadar gider ve orada kendini bulur; Sirenlerin çağrısını dinler, vicdan hesaplaşmasını yapar, direnir ve böylece saplantılı olmayan bir sevginin yolunu açar kendine; ölümden ölesiye korkar ve en iyi fantazi geleneği içinde, korktuğu şeyin üstüne üstüne, ta kalbine kadar giderek kendi ölümlülüğünü orada, uzakta bırakarak geri döner. Bütün bunların sonunda da evine, gündelik yaşamına yeniden ulaşmaya çalışır; ama değişmiştir artık. Adına ister "tedavi" istersek de Zizek gibi "semptomunun keyfini çıkarmak" diyelim, kendi "bugün ve burada"sı ile başa çıkma yollarını öğrenmiş, büyümüş, yetişkinleşmiştir.

Fantazi daima büyümeyi temel aldığı için, çoğu kez "çocuklara ait" bir tarz olarak bir kenara ayrılır. Oysa, büyümenin sonu olmayan, ya da ancak ölümle sonlanacak bir süreç olduğunu unutmazsak eğer, durmadan acı çekip de bir türlü psikanalize yaklaşmayı kendine yediremeyen yetişkinle, fantaziyi hayatından çıkarıp atan, Le Guin'in tabiriyle "ejderhalardan korkan" yetişkin, bir ve aynı kişidir aslında. Korktukları şey de bir ve aynıdır: Güç bela Mordor'a ulaşıp, orada kendi suretlerinden başka kimseyi bulamamak.

—

9

FREUDO BAGGINS'İN MORDOR YOLCULUĞU

Bir Psikanaliz Metaforu Olarak Fantazi Edebiyatı

Bülent Somay

> Fantazi, bir yolculuktur. Tıpkı psikanaliz gibi, bilinçaltı zihne yapılan bir yolculuk. Tıpkı psikanaliz gibi tehlikeli olabilir ve sizi mutlaka *değiştirir.*
>
> Ursula K. Le Guin, "From Elfland to Poughkeepsie"

Ruhtaki bozuklukların, acıların, marazın, altüst oluşların her birinin bir hikâyesi var. Sonu ister mutlu bir aile hayatında, ister tımarhanede bitsin, bu öykülerin her biri şaşırtıcı ölçüde bir diğerine benzer. Ayrıntılardaki farklılıklar sonsuzdur; şeytan da melekler de orada gizlidir zaten. Ama hikâyeler daima bir yolculuğu anlatırlar; başı ve sonu olan, ister istemez de bir ortası bulunan birer yolculuğu. Yolculuğun nerede başladığı hayli belirsizdir. Ortası da öyle; yalnızca belli başlı kavşaklar, o da geriye doğru bakıldığında biraz bilinebilir. Son ise genellikle barizdir, ne anlama geldiği hiç anlaşılamayacak da olsa.

Her yolculuk aslında benzersizdir. Ancak onları anlayabilmek için birbirlerine benzetmemiz, ortak yanlarını bulmamız, genellememiz gerekir. Aksi takdirde yapabileceğimiz tek şey, önden giden Don Quijote'nin peşinden umarsızca koşturan, onu izleyen ama olup biten her şeyi ancak sonradan kavrayabilen ve kişisel bir vakanüvislikten başka işi olmayan Sancho Pansa rolüne soyunmaktır. Psikanaliz Sancho Pansa'yı genelleştirerek onu birçok Don Quijote'nin birden peşinden koşabilecek cihazlarla donatır. İster istemez birçok ayrıntıyı kaybeder gerçi, ama geçici süreler için bir takipçiden ziyade bir yol arkadaşı olmayı, edilgenliğiyle etken olmayı başardığı sürece de vakanüvislikten kurtulur. Eyleyen Don Quijote ve kaydeden Sancho Pansa ikiliğini altüst ederek, Don Quijote'yi kendi kendisinin vakanüvisi haline getirmeyi amaçlar. Don Quijote kendi yolculuk öyküsünü yazmayı başarabildiğinde, tedavisi de ("tedavi" her ne kadar mümkünse) tamamlanmış olur.

Don Quijote, bir ortaçağ romansı parodisi. Ortaçağ romansından kaynaklandığı ölçüde de, hem çağdaş romanın, hem de çağdaş fantazi edebiyatının öncüsü olma şerefini taşıyor. Ama aynı zamanda psikanalitik bir "vaka öyküsü" olarak da okunabilir. Bir edebi tür olarak fantazi, tarihsel açıdan ba-

kıldığında, psikanalizi önceliyor.[1] Selef halefin metaforu olabilir mi? Ancak unutmamalıyız ki, "yolculuk" her ikisini de önceliyor. İster karşıki dağın ardına, ister şu ırmağın ya da denizin ötesine, ister oradaki mağaraya, isterse de kendi zihnimizin bilinmeyenine doğru yapılsın, yolculuk insan türü kadar eski. En az zıddı ve tamamlayıcısı olan "ev" kadar. Fantazi de bu faaliyetten çıkıyor, psikanaliz de. Dolayısıyla fantazinin bir psikanaliz metaforu olduğunu söylemek, anakronik (yani tarihsel olarak arabayı atın önüne koşan) bir yaklaşım sayılmaz. Psikanalizde en azından kısmi bir gerçekliğe ulaşma amacı ve iddiasıyla yapılan yolculuk, fantazide kurgusal olarak yapıldığı için, "metafor" unvanı fantaziye daha çok yakışıyor sadece.

Le Guin'in en başta alıntıladığım iddiasına geri dönersek, her fantastik (kurgusal) yolculuk bilinçdışına (onun deyişiyle "bilinçaltı zihne") yapılan bir yoluluktur. Peki, yola nasıl çıkılıyor, orada ne bulunuyor ve eve nasıl geri dönülüyor?

1. "Fantazi edebiyatı" teriminin jenerik (türsel) tanımı için Darko Suvin'in *Metamorphoses of Science Fiction* kitabındaki tanım çabalarını esas alıyorum. Suvin'e göre edebi türler tarih boyunca iki büyük akım oluştururlar. Burlardan birincisi, Suvin'in "doğalcı/naturalist" diye adlandırdığı, her çağın "bugün ve burada"sının olabildiğince sadık temsillerinin temel alındığı akımdır. Bu akım her çağın ana akımıdır ve o çağ içindeki adlandırılması ne olursa olsun (romantizm, realizm, neo-klasisizm, modernizm) aynı büyük, doğalcı akımın parçasıdır. Diğer akım ise her çağın ikinci planda kalan, muhalif akımıdır. Suvin buna "*estanged* = yadırgatılmış" akım der, ki ben "*estranging* = yadırgatıcı" terimini daha uygun görüyorum. Yadırgatıcı akım tarih boyunca farklı biçimler alabilir, peri masalı, halk öyküsü, ortaçağ romansı, bilimkurgu ya da fantazi şeklinde ortaya çıkabilir. Bu türler birbirlerinden tarihsel/dönemsel açıdan ya da kullandıkları biçimsel aygıtlar bakımından ayrılabilir, ancak ortak yönleri, içinde varoldukları çağın "bugün ve burada"sına alternatif bir varsayım üzerine kurulmuş olmalarıdır. Bu büyük akım içinde, örneğin bilimkurgu fantaziden, temel anlatısal (alternatif) varsayımını kendi çağının bilimsel bilgi kümesi tarafından yanlışlanamaz biçimde kurmasıyla ayrılır. Fantazinin böyle bir kaygısı yoktur. O yalnızca okurundan "inanmama duygusunu askıya almasını" bekler. Bu yüzden "fantazi edebiyatı" derken yer yer bu özel tanıma, yer yer de "yadırgatıcı akım"ın tümüne gönderme yaptığımı belirtmem gerekir. Mitoloji öykülerini ise bu yadırgatıcı akımın içinde görmemek gerektiği kanısındayım; çünkü mitolojik öykülerin temel varsayımı, o çağın "bugün ve burada"sı içinde "gerçek" kabul edilen olguların temsili üzerine kuruludur. Zeus mitolojik öykü için bir metafor değil, gerçeğin ta kendisidir; Balzac'ın Baba Grandet'si kadar gerçektir. Bu nedenle, mitoloji kendi başına ana akım içinde yer alırken, fantazi edebiyatı ve genel olarak yadırgatıcı türler için bir metafor malzemesi olarak (yani bilinçli/yarı-bilinçli biçimde yadırgatma amacıyla) kullanıldığında yan/muhalif akımın alanına girer. Arthur efsanesi bir efsane iken gerçekliğine inanılıyordu belki; ama Malory ve daha sonra Tennyson tarafından anlatı haline getirildiğinde, o şairlerinin kendi dönemlerinin dünyasına bir alternatif oluşturacak şekilde yeniden kurgulanmıştır.

Arayış Macerası

Türkçe'de "*quest*" kelimesinin bir karşılığı yok. Muhtemelen İngilizce'deki "*question*/soru" kelimesinin kökünü oluşturuyor. Eski İngilizce'de "sorgu mahkemesi" ve "sorgu jürisi" anlamında da kullanılırmış (zaten bu kavramların çağdaş dildeki karşılığı da "*inquest*"). "Sorgu mahkemesi"; yani yargı verme ya da cezalandırma/aklama amacı taşımayan, yalnızca görünürdeki bir olayın arkasında yatanları araştırma amacıyla toplanan mahkeme.

Ortaçağ Avrupası'nda, bir şövalyenin onurunu ve yiğitliğini kanıtlamak için bir "*quest*" yerine getirmesi gerekirdi. "Zor durumdaki bir kadını" kurtarmak bu "*quest*"lerin en sık rastlananlarından biriydi. Kurgu edebiyatına en sık aktarılan "*quest*" öyküsü ise Kral Arthur ve yuvarlak masa şövalyelerinin "Kutsal Kâse" arayışlarıdır. Yüzyıllar boyunca, Sir Thomas Malory'nin *Morte d'Arthur*'undan Alfred Tennyson'ın *Idylls of the King*'ine kadar İngiliz edebiyatı bu öyküyü anlatıp durmuştur. Yirminci yüzyılda "Kutsal Kâse" arayışı çizgi romana ve sinemaya da geçti. Örneğin, Martin Mystere bir değil birkaç "Kutsal Kâse" buldu. İngilizlere bu "Kutsal Kâse" arayışından gına gelmiş olduğu için, bir İngiliz topluluğu olan Monty Python, *Monty Python and the Holy Grail*'de konuyla iyice dalgasını geçti, Amerikalılar romansı yeni keşfetmekte oldukları için Spielberg Indiana Jones'ların üçüncüsünde Indy'yi onun peşine düşürdü.

John Boorman'ın kadri bilinmemiş şaheseri *Excalibur*'da, Kutsal Kâse'yi Arayış Macerasının tümü, tüm psikanalitik çağrışımlarıyla birlikte yer alır: Fallus'un *vagina dentata*'dan ("dişli vajina") kurtarılmasıyla başlayan öykü (taşa saplı kılıcın çıkarılması), bir babaya isyan/bağlılık ve yasak anne arzusu temasıyla sürer (Lancelot ve Guinevere); ensest dehşeti yaşanır (üvey kızkardeşi Morgana'nın Arthur'u baştan çıkarması) ve en nihayet Oidipal bir dehşetle sona erer (Arthur ile ensetten doğma oğlu Mordred'in birbirlerini öldürmeleri). Tüm bu maceranın altını çizen Kutsal Kâse ise bir *objet petit a*, bir "ulaşılamaz arzu nesnesi" olarak karşımızda durur. Taştan kurtarılan Excalibur göle atılır, "Gölün Hanımı"na teslim edilir ve bu son cinsel birleşmeyle birlikte de Arthur ölür: Guinevere'in aşkını ve sembolik oğlu Lancelot'un bağlılığını kaybetmiş, öz oğlunu öldürmüş, arayışı sonuca ulaşamamış olarak.

Yani kısacası, sürekli gündemde kalan, durmadan işlenen, sayısız eklemeler ve çıkarmalar yapılan hangi fantazi metnini ele alsak, her anını, her figürünü ve her durumunu bir psikanalitik metafor olarak okumak mümkündür. Üstelik psikanalizin hangi okuluna bağlı kalacağınız bile bir sorun yaratmaz: Kutsal Kâse arayışını Klein'cı açıdan, Winnicott'çı açıdan ya da saf Jung'cu

açıdan okumak mümkündür.

O yüzden fantazi metninin psikanalizle ilişkisini çözümlemek için, metinde yer alan (ve bir kısmı mutlaka tesadüfi olan) tek tek simgeleri değerlendirmektense, bu metinlerin bağlamını (context) ve kapsamını (extent) ele almak daha doğru olur. Demek ki "Arayış Macerası"nın kendisi bir metafor olarak ele alındığında, bir anlam yaratma çabamıza daha fazla yardımcı olacaktır.

"*Quest*"i "Arayış Macerası" diye çevirdiğimizde, ortada aranan bir nesne olduğu yanılsamasını yaratırız. Oysa her *quest* bir nesne aramaz; Kutsal Kâse arayışı bizi yanıltmamalı. İlk fantazi metni sayılabilecek olan *Odysseia*'nın *quest*'i eve dönüştür. *Yüzüklerin Efendisi*'nin *quest*'i zaten sahip olunan bir nesneyi belirli bir yere götürmek ve orada yok etmektir. *Yerdeniz Büyücüsü*'nde Ged, kendi kibiri yüzünden dünyaya saldığı bir gölgeyi arar. *En Uzak Sahil*'de ise aranan, fantazi edebiyatının gözde temalarından biri olan "ölümsüzlük arayışına" inat yaparcasına, ölümlülüktür.

Her arayış macerası, "Karanlığın Kalbine" yapılan bir yolculukta düğümlenir. Joseph Conrad'ın aynı adlı kısa romanı (*Karanlığın Yüreği*) fantazi olmamasına karşın, "arayış macerası" metaforunun en iyi örneklerinden biridir. Çoğu edebiyat eleştirmeni *Karanlığın Yüreği*'ni bir sömürgecilik/emperyalizm eleştirisi olarak okumuştur; kuşkusuz anlamlı bir okumadır da bu. Ancak alternatif (psikanalitik) bir okuma bize başka şeyler de söyleyecektir: "Karanlığın kalbine" yapılan yolculuk, bilinçdışına doğru yapılan bir yolculuktur; orada bulunan ise "öteki"dir, gölgesiyle yüzleşmiş ve bunu kaldıramamış olan, o yüzden de "Dehşet! Dehşet!" diye mırıldanmaktan başka bir şey yapamayan bilinçli, akılcı Batılı/Beyaz zihindir

Ya da, Lacan'cı açıdan bakacak olursak, romanın kahramanının ideal ego arayışının (Kurtz ideal bir ego'dan başka nedir ki?) sonuçsuz kalışının öyküsüdür. Babanın adı "Kurtz"dur, ve baba en uygun zamanda ölür ("Mistah Kurtz, he dead!"). Babanın da, arayışın kahramanının da arzu nesnesi olan Kara Afrika, en derinlerine kadar duhul edilmiş olmasına karşın, el değmemiş olarak kalır. Gri bir dünyanın kıyısındaki kara deliktir o: Lacan'ın "Gerçek" dediği şey; Batılı aklın simgeler sisteminin içinde yer al(a)mayan, o sistemin açıklama ve anlamlandırma çabalarından kaçıp kurtulan, dile gelmeyen ve ele geçmeyen bozbulanık bir varlık. Ancak ölümle anlamlandırılabilecek Gerçek.

Bu bakımdan Conrad'ın Kara Afrikası edebiyat tarihindeki en kapsamlı *objet petit a,* ulaşılamaz arzu nesnesi metaforlarından birini oluşturur. Nesnenin ulaşılamazlığı, "Gerçek"liği o kadar tamdır ki, en yakınına gelindiğinde suçluluk ve dehşet duyguları ölümcül bir şiddete ulaşır. Kalbe yaklaştıkça dehşet dayanılmaz olur, ölümle sonlanır.

Aynı öykünün çağdaşlaştırılıp Vietnam'a taşınan sinema versiyonunda (*Apocalypse Now*) yaklaştıkça uzaklaşılan arzu nesnesi, Vietnam ormanlarının dibindeki "Gerçek", şiddetin de anası olur. Saf akıl olarak varolabileceğini sanan Batılı zihin, kendisini inkâr eden, el bile sürdürmeyen, onun simgeler sistemi tarafından tecavüze uğramayı reddeden arzu nesnesi tarafından mutlak bir biçimde dışlanıyor olmanın akıldışı şiddetine tutsak olur. "Herkes [her erkek] sevdiğini [sevdiği şeyi] öldürür." Kurtz gibi bir narsistik imge, sonunda kaçınılmaz bir biçimde kendini de öldürecektir.

"Karanlığın Kalbi" metaforunu Conrad'dan ödünç alıp yeniden fantazi dünyasına dönecek olursak: Dario Argento'nun eşsiz korku filmi *Suspiria*, tam bir "karanlığın kalbine yolculuk" öyküsüdür. 13-14 yaşındaki kızlar için bir bale okulunda geçer film. Okulun müdiresi, aslında bir cadıdır. Tüm okul da, bu cadının "operasyonları" için bir kamuflajdan ibarettir. Filmin kahramanı olan genç kız (tam yetişkinliğe geçişin eşiğinde bir bakire) birbiri ardında işlenen korkunç cinayetlerden "dışarı doğru" kaçamayacağını anlayınca, kötülüğün merkezine gitmeye karar verir. Psikanalitik metaforlarla arası pek iyi olan, muhtemelen bunları bilinçli kullanan Argento, bu ilerleyişi bir spiral şeklinde kurar. Genç kız spiral bir koridordan merkeze, cadının inine (rahme) doğru ilerler. Oraya vardığında bulduğu, son derece yaşlı, kötü bir kadındır; bir kocakarı, evrensel kötü anne, kendi geleceği, "öteki"si, gölgesi. Onu öldürdüğünde "Karanlığın Kalbi" tüm gövdesini de yanına alarak yok olur. Genç kız yanmakta olan okuldan çıkar ve yağmurda uzaklaşır. Yüzündeki ifade bir yetişkin ifadesidir. Ergenlik ayinini geçmiş, bir yetişkin olmuştur artık; öldürdüğü cadı (anne, gölge) gibi bir kocakarı olma yolunda en önemli adımı atmıştır, üstelik her genç kız gibi bu adımı kanla mühürlemiştir.

Ulaşılmaz arzu nesnesi mevkiini neyle doldurursak dolduralım, ona ulaşmanın tek yolu, onu öldürmektir. Le Guin'in *Yerdeniz Büyücüsü*'nde Ged, "narsistik bir kaza" sonucu dünyaya saldığı gölgeyi arar, ama bulduğu kendisidir yalnızca. Her arayış macerasının kaçınılmaz sonudur bu: Aranan bulunamaz; o, ulaşılamayacak arzu nesnesidir. Ancak bu arayışta kendini bütünleyebilir insan, özgürleşebilir. Simgesel sistemi tanımayan "Gerçek"le yüz yüze gelmek, insanı kendi kurduğu ve eline tutsak düştüğü o sistemden kısmen de olsa özgürleştirebilir. Ged gölgesini yok ettiği (ya da onunla bütünleştiği) zaman bir kahkaha atarak "Bitti artık," der. "Yara iyileşti, artık bütünüm, özgürüm." Arayış macerasının yaranın iyileşmesiyle, şifa bulmasıyla sonlanması, tüm arayış sürecinin aslında bir terapi süreci olduğunu ima etmez mi? Yolculuk bilinçdışınadır. Aranan, o ulaşılamaz arzu nesnesi bulunamaz orada, şansınız varsa ancak "Gerçek"in bozbulanık aynasında kendinizi bulabilirsiniz.

Zaten bu da psikoterapi denilen şeyin biricik amacı değil mi? Acının dinmesi, yaranın iyileşmesi, görece bir özgürleşme. Arzunun doyurulması değil, tanınması, kabullenilmesi; öldürülerek yutulması, bilinçli benlikle bütünleştirilmesi.

Tolkien'in *Yüzüklerin Efendisi*'nde bu arayış macerası en abartılı biçimini alır; çünkü aranan, arzu nesnesi, macera başlamadan çok önce bulunmuştur. "*Quest*", ondan vazgeçmektir; yaratıldığı volkana atarak yok etmektir. Arzu nesnesi üç ciltlik macera boyunca kahramanın yanında, koynunda taşınır. Bir yüzüktür bu: Güç Yüzüğü. Takanı görünmez yaptığını biliriz. Bu bile az nimet değildir ("öteki"nin nazarından korunma); ancak takana bundan çok daha fazla güç sağladığı ima edilir kitap boyunca. Tam da bu yüzden hiç kimse, en bilge olan Gandalf bile, onu kullanmaya mezun değildir; çünkü yüzüğü kullanmaya kalkan, sonunda kullanılacaktır. Böylece Frodo, *objet petit a*'sını yanında taşıyarak Orta Dünya'nın dört bir yanını gezer. Kaç kez baştan çıkarılmanın eşiğine gelir. Özellikle tam da son anda, yüzüğü volkana, "Kıyamet Çatlağı"na atacakken. Ama o zaman da Frodo'nun "öteki"si, gölgesi Gollum devreye girer; yüzük zaten baştan beri onun ulaşılamaz arzu nesnesidir. Frodo ve Gollum sonunda bütünleşemezler. Gollum yüzüğü (ve Frodo'nun bir parmağını) alır, ama kendisi de yüzükle birlikte çatlağa düşer. Gölge, *objet petit a* ile birlikte yok olur. Ancak bu fiille Frodo'nun terapisi tamamlanamamıştır, Frodo özgürleşememiş, bütünlenememiştir; "eksik" kalmıştır (adı artık "Dokuz Parmak Frodo" olacaktır). Son anda baştan çıkarılmaya teslim olmak, arzuya yenilmek, sembolik bir "hadım edilme"ye yol açmıştır. Mükemmel bir *vagina dentata* metaforu olan "Kıyamet Çatlağı" (metafor o kadar mükemmeldir ki, çatlak yüzüğün doğduğu yer olan volkan/rahme açılır), Frodo'nun gölgesi ve arzu nesnesiyle birlikte bir parmağını da yutar. Bu "hadım" eyleminden sonra Frodo'nun acısı hiç dinmez, durmadan tekrarlanır, ta ki Gri Limanlar'a, oradan da denizin ötesine gidene kadar.

Siren Çağrısı

Odysseia'nın bir fantazi prototipi olduğunu bir kez kabul edersek, daha sonraki yüzyıllar boyunca fantazi edebiyatında tekrar tekrar ortaya çıkacak olan birçok temanın ilk biçimlerini bu metinde bulabileceğimizi de görürüz. Bu temaların en önemlilerinden biri, "Siren çağrısı"dır. Çoğu prototip (ve arketip) gibi "Siren" de adını bu metinden almıştır zaten.

Odysseia'da "Siren çağrısı" esas olarak cinsel bir çağrıdır ve erkeklere yöneltilmiştir. Erkek bu baştan çıkarma girişiminden kulaklarını tıkayarak, yani

arzusunu duymazdan gelerek kurtulabilir ancak. Arzu gözünüze seslenirse, gözlerinizi kapayabilirsiniz, ya da kapamaz, bakmakla, seyretmekle yetinebilirsiniz; bir röntgenci ya da "masum tanık" olabilirsiniz. Ancak kulağa seslenen arzu daha tehlikelidir. Kulağın kapağı yoktur. "Kulak röntgenciliği" ise, gözle yapılan röntgenciliğin aksine, haz değil yalnızca acı verir. Leonard Cohen'in *Paper Thin Hotel* ("Kâğıt Kadar İnce Otel") şarkısında, yan odadaki sevişmeyi dinleyen adamın acısının sınırı yoktur; oysa duvarda bir delik olsaydı işler farklı gelişebilirdi!

Odysseus'un Siren çağrısından kendini koruma yolu ise, diğer gemicilerinkinden farklıdır. O, kulaklarını tıkamaz; tersine çağrıyı duymak ister. Ancak çağrıya uyma tehlikesine karşı da kendisini seren direğine bağlatır. Gemicilerin kulak tıkaması ile Odysseus'un kendisini seren direğine bağla(t)ması, yasak arzunun çağrısına karşı alınan iki tedbiri temsil eder. Duymamak, egonun arzuya karşı aldığı ilk tedbirdir; çağrı yokmuş "gibi yapılır", bastırılır, unutulur. Oysa duyup da gitmemek süperegonun ikincil tedbiridir. Arzunun varlığı kabullenilir, fakat bilinçli olarak karşı koyulur.

Fantazi edebiyatında yasak arzuya karşı alınan bu iki tedbir, daima birbirlerinin karşısında konumlandırılmışlar, fantazi kahramanları daima bu ikisinin arasında bir tercih yapmak zorunda bırakılmışlardır. Siren çağrısına uyup uymamak, fantazi öyküsünde sağ kalıp kalmayacağınızı belirler. *Yüzüklerin Efendisi*'nde Boromir, Yüzük'ün çağrısına uymaya kalktığında ölmek zorunda kalır. Siren, böcek yiyen rengârenk bir bitki gibidir; renklere kapılıp gelen böceğin sonu da gelmiştir.

Yasak arzuya ona gözlerini yumarak, görmezden gelerek, yokmuş gibi davranarak direnmek, ikinci sınıf kahramanın yazgısıdır. Siren imtihanıyla karşılaşan kahraman, arzusuyla yüzyüze gelip mücadele etmekten kaçınırsa hayatta kalır, ama imtihanı da geçmiş sayılmaz. Gandalf Yüzük'e dokunmayı bile reddederek çağrıya kulaklarını tıkar; ama bunu, o çağrıyı hiç duymamak pahasına yapar. Tam da bu nedenle, *Yüzüklerin Efendisi*'nin gerçek kahramanı Gandalf değil, Aragorn da değil, Frodo'dur. Çünkü bu ilk ikisi arzuyla sınanmayı, Yüzük'ü taşımayı kabul etmemişlerdir. Frodo ise imtihanı kabul eder – ve tam sınıfta kalacakken, düşmanı, "öteki"si, gölgesi tarafından, Gollum tarafından yokolmaktan kurtarılır. *Yerdeniz Büyücüsü*'nde Ged, Terrenon Taşı'nın çağrısını, iktidar ve âlim-i mutlak olma vaadini duyar ve bu çağrıya direnir, imtihanı geçer. O anda da gerçekten "kahraman" olur. Maceranın gerisi kolaydır artık; kendindeki arzuyla başa çıkmış olan kahraman, bir gölgeyle haydi haydi başa çıkabilir.

Peki ama nedir bu kadar şiddetle yasak olan, uyulması insanı ölüme, görmezden gelinmesi ise sıradanlığa mahkûm eden arzu? İki cevap verebilirim

bu soruya, ama ne tuhaftır ki bu iki cevap birleşip aynı yere çıkacaklar sonunda.

Birincisi, Lacan'ı izleyerek Siren çağrısının anne arzusu olduğunu söyleyebiliriz. Bir kadından doğmuş her insan evladının ilk arzu nesnesi olan annesine duyduğu çaresiz, tatmin edilemez arzu. Onunla birleşme (ya da ondan ayrılmış olduğunu kabul etmeme) gayreti. Hayatın ilk yıllarından sonra genişleyerek cinsel arzuyu da içerecek (ama asla yalnızca onunla sınırlı olmayan) bir arzu. Bu arzunun yasaklanmış olması, çocuğun ensest yasağı kanununu bilerek doğmasından ileri gelmez tabii ki. Çocuk annenin ilgisinin ve zamanının çoğunu ya da önemli bir bölümünü istemez; tümünü ister. Oysa daha ilk andan beri annenin ilgisi parçalanmıştır, dağınıktır; Adam Phillips'in terimlerini kullanacak olursak, anne çokeşlidir (*promiscuous*), oysa bebek tekeşlidir. Burada da insanlık tarihinin en büyük tragedyalarından birinin kaynağını görürüz: Bir yanda saplantılı bir bağlılık ("aşk"), öte yanda ise bu saplantıya cevap ver(e)meyen bir ilgi dağınıklığı; sevgisizlik değil, yalnızca saplantılı bir sevginin yokluğu.

Edebiyat tarihinde saplantılı/tekeşli âşık erkek ve çokeşli, başkalarına ilgi duymaya her an açık kadın arasındaki gerilimden doğan trajik metinlerin haddi hesabı yoktur. Kara romanın ve kara filmin *femme fatale*'i, aslında karşılıksız anne arzusunun bir arketipinden başka nedir ki? Üstelik bu denklemde çokeşli/saplantısız taraf ille de kadın iken, karşı tarafın erkek olması da şart değildir. Nitekim Wachowski kardeşlerin yeni kara filmi *Bound*'da, *femme fatale* kadın, ama karşısındaki figür erkek değil gene kadındır (bu da herhalde filmin adının Türkçe'ye "Tuhaf İlişkiler" diye çevrilmiş olmasının nedenini oluşturuyor).

Kuşkusuz bebeğin arzusu cinsel arzuyu da kapsayacak biçimde genişlediğinde ("fallik dönem"), anne arzusunun imkânsızlığı bir yasak biçiminde de ortaya çıkar. Daha önce anne arzusunun ölümcüllüğü saplantılı olmasında ve karşılıksız kalmaya mahkûm olmasındaydı; şimdi ise işin içine bir dışsal ceza

2. Kuşkusuz anne arzusunun reddine ya da yenilmesine verilen bu büyük önem, bu konuda düşünen (ben de dahil) insanların ensest yasağı kuralına bilinçsiz bir biçimde körükörüne bağlı olmasından kaynaklanıyor da olabilir. Ben en azından bilinçli düzeyde böyle bir saplantıya sahip olmadığımı belirteyim. Rahme dönüş hevesinin, bağımsız bir varlığı ve yaşamı reddediş anlamındaki bir anne arzusunun savunulur yanı yok; ama bir insan kendi genetik annesine gerçekten âşık da olabilir, bu aşk cinsel bir yan da içerebilir. Günümüzde cinsel aşk ile üreme fonksiyonu birbirinden neredeyse tamamen ayrılmış olduğu için, birinci dereceden akrabalar arasındaki cinsel ilişkinin "türü bozduğu" tartışması artık geçersiz kalmıştır. Fakat bu aşkın bir anlamı olabilmesi için o insanın kendindeki anne arzusuyla yüzleşmiş, onunla hesaplaşmış ve bir şekilde başa çıkmış olması, bu aşkın bir saplantıdan ya da psikotik bir içe kapanma sürecinden ibaret olmadığından

tehdidi de girmiştir. Yasaklayıcı/Yasa Koyucu/Cellat baba, anne-çocuk ilişkisine üçüncü unsur olarak katılır ve çocuğun nesnellik, gerçeklik ve benlik duygularının gelişmesine yardımcı olur. ("Çift üç kişiden oluşur"; Phillips, *Tekeşlilik.*)

Baba devreye girdikten sonra çocuk için anne arzusu gerçek bir Siren çağrısı haline gelmiştir artık. Çocuk bu çağrıya tam olarak uymaya kalkarsa, sonu ölüm, daha doğrusu, ölüm metaforunun işaret ettiği psikotik bir varoluştur. Tüm yaşamını ulaşılamaz bir anne saplantısı üzerine kuracak, her davranışıyla rahmin güvenli, sıcak, koruyucu ortamına geri kaçmaya çalışarak hayatını bir cenin olarak sürdürecektir. Başka bir yol seçer, babanın düzenine uyum sağlayıp bu çağrıya kulaklarını tıkarsa (Gandalf Yolu), hayatı kurtulur, ama ikinci sınıf bir kahraman, sıradan bir nevrotik olarak kalmaya da mahkûm olur. Kuşkusuz fantazi edebiyatının önerdiği üçüncü yol anlamlı bir psikoterapi sürecine eşdeğerdir. Anne arzusuyla yüzleşip, onu tanıdıktan sonra çağrıya uymama yolu, anlamlı bir büyüme sürecinin çatısını oluşturur.[2]

İkincisi, Freud'un geç dönem çalışmalarını izleyerek, Siren çağrısının ölüm dürtüsünün bir metaforu olduğunu söylemek de mümkündür. Odysseus'un gemicileri kulaklarını tıkamasalar, ölümlerine gideceklerdi. Rengârenk çiçeğin çağrısına uyan böcek, ölümüne koşar. Peygamberdevesinin erkeği, dişinin çağrısına uyar ve çiftleşme anında ölür. Freud (ve onu izleyerek Marcuse), türü sürdürme içgüdüsünün, türün bireylerindeki ölüm dürtüsüyle hem karşı karşıya, hem de iç içe olduğunu söyler. Haz dürtüsü ile ölüm dürtüsü birbirlerinin hem zıddı hem de tamamlayıcısıdır (Le Guin olsaydı Yin ve Yang gibi derdi mutlaka). Erkek birey, bir kez tohumlarını verdiğinde, türün sürdürülmesi için gereksiz, hatta zararlı hale gelir; bu yüzden de böcekler dünyasında çiftleşmeden sonra erkekler çoğu kez ölürler. Dişi için ise aynı şey, doğurganlığını kaybettikten sonra gerçekleşir.

Ölüm dürtüsünün melankoliden saldırganlığa, kendine zarar verme fiillerinden paranoyaya kadar bir çok ortaya çıkma biçimi var. Ancak tüm bu biçimlerde ortak olan, "doğmuş olma" durumuna isyandır. Gerilimin ve boşalmanın, hazzın ve acının olmadığı, bu bakımdan da sonsuzluğun mümkün olduğu bir "kesintisiz memnuniyet" durumunu ister ölüm dürtüsü. Bu da sürekli bir rahme dönüş arzusunu, doğum öncesi duruma geri dönüş dürtüsünü beraberinde getirir. Dolayısıyla, anne arzusunun ve ölüm dürtüsünün işaret ettiği fiiller aslında aynıdır. Anneden ayrılmış olmayı reddetme ve anneyle ye-

emin olması gerekir. Ancak o zamadır ki aşk için bir sıfır noktasına gelinmiş olur ve kimin kime âşık olabildiğine bakılabilir. Bu hesaplaşma yapılmadığı sürece, boyun eğilen anne arzusu, insanı şizofreni ile saplantı zorlaması nevrozu arasında bir yerlere kıstıracaktır kanısındayım.

niden birleşme gayretiyle, doğum öncesi duruma, yani bilincin ve farkındalığın olmadığı rahim içine (kısacası ölüme) dönüş gayreti, aslında bir ve aynı arzuyu yansıtır.

Bu yüzden de Siren, daima annedir. Hem saplantılı bir biçimde âşık olunup, hem de nefret edilen anne, rahme dönüş (ölüm) çağrısının da görünürdeki öznesi olduğu için, kendisinden sakınılması gereken mitolojik bir varlığa dönüşür.

Fantazi edebiyatındaki Siren çağrısı öyküleri, bu arzunun varlığını kabullenip, onunla başa çıkma yollarının araştırılmasının öyküleridir. Siren çağrısı size birçok şey vadedebilir: Sınırsız iktidar, sınırsız haz, sınırsız mutluluk. Vadedilen her şey sınırsızdır. Oysa fantazi kahramanı, tam da sınırlarını tanımak için çıkmıştır yola. Sınırların ötesine bir göz atıp dönmek, sınırları tanıyıp kabullenmenin en anlamlı yoludur. Sınırı geçip geri dönmemek, kaybolmayı getirir. Gollum Yüzük'le birlikte "Kıyamet Çatlağı"na düşer, vajinadan içeri girerek rahme geri döner. *En Uzak Sahil*'de ölümsüzlük vaadine kanan büyücüler büyü güçlerini (iktidarlarını, bağımsız benliklerini, sanatlarını) kaybederler. Arthur destanında bile tüm kötülükler, Lancelot'un Guinevere'e (sembolik baba Arthur'un karısına, yani bir tür anneye) âşık olmasıyla, arzuya gem vuramamasıyla başlar.

Gandalf ve Aragorn örneklerinde, arzuya gözlerin ve kulakların kapanması kötü sonu engeller, ama kahramanı da bulunduğu yerden bir adım bile ileriye götürmez. Gandalf *Yüzüklerin Efendisi*'ni başladığı gibi bitirir. Aragorn da öyle: İpsiz sapsız bir "Yolgezer" iken kral olmuştur, ama kişiliği bir değişime uğramamıştır, büyümemiştir. Aragorn ve Gandalf roman boyunca "tedavi" olamazlar; başladıkları gibi, bütün bir tarihin, savaş ve yıkım dolu bir varoluşun acı dolu yükünü taşımaya, melankolik olmaya devam ederler.

Peki Frodo'ya ne olur? Frodo Siren çağrısı imtihanını geçemez; son anda arzusuna yenilir ve ancak Gollum'un müdahalesiyle ölümden kurtulur. Ama bu kurtuluş tam değildir. Birincisi eksilmiş, iğdiş edilmiştir. İkincisi ise, artık yaraları iyileşmeyecek, huzur bulamayacaktır. Frodo'nun terapisi eksik kalır; Frodo büyür, ama bir yetişkine dönüşemez. Öte yandan Frodo'nun hizmetkârı, roman boyunca hep "ikinci sınıf" bir kişilik sandığımız Sam, arzunun ülkesine gider ve geri döner. Yüzüğü takar ama onun çağrısına kanmaz. O yüzden de içgörü kazanır, yetişkin olur. Bütün romanın mutlu sona erebilen tek kişisi Efendi Samwise'dır. Evlenir, mutluluğu bulur; hatta Hobbitköy'e belediye başkanı olarak iktidar sahibi bile olur. Ama iktidarın, hazzın, ya da mutluluğun kölesi olmaz.

Ged'in "büyümesi" de Terranon Taşı'nın sınırsız bilgi (iktidar) vaadini duyup reddetmesiyle olur. Oysa Taş'ın vaadine kanan Leydi Serret önce ken-

dini Taş'ın bağlı olduğu şatoya hapsetmiş, sonra da ölümüne doğru uçmuştur. Le Guin klasik Taocu diyalektiği kullanarak bize sınırsızılığın (ya da sınırsızlık arayışının) aslında aşılması en güç sınır olduğunu, sınırın varlığını kabullenmenin ise özgürleştireceğini söylemektedir. Ged'in "terapisinin" en önemli adımlarından biridir bu red. Çünkü Ged ancak bundan sonradır ki, av (semptomlarının elinde oyuncak) olmaktan çıkarak avcıya (semptomlarının peşine düşerek onları tanıyan içgörü sahibi bireye) dönüşür.

Ölüm

Fantazi edebiyatı komedya biçiminde örgütlenmez çoğu kez. Mutlu sonun olmadığı çok görülmüştür. Mutlu son olduğu zaman bile ölümle onu ciddiye alarak yüzleşilmiş olunmalıdır mutlaka. Ancak ölümle yüzleşip, ölümle tanışıp gene de bundan bir süreklilik (ve sonunda da bir ders) çıkarmak için, ölümün geri dönülebilir bir diyar olarak tanımlanması gerekir. Kral Arthur ölür, ama Excalibur'u göle (Gölün Hanımı'na) iade eden Sir Perceval, ölüm diyarına gidip dönmüştür bir kere (en azından Boorman'ın *Excalibur*'unda böyledir). *Yüzüklerin Efendisi*'nde Gollum (Frodo'nun "kötü" yarısı) ölür. Frodo'nun ölümcül yarası hiç iyileşmez; o da sonunda "Gri Limanlar"a gider. Ama bunlardan çok önce Gandalf ölüm diyarına gidip geri dönmüştür. Yerdeniz'in üçüncü kitabı olan *En Uzak Sahil*'de Ged ölüm diyarına gider ve geri döner.

Kısacası, fantazide ölüm çoğu kez geri dönüşlülüğüyle vardır. Bu öykülerin tümünün atası, Yunan mitolojisindeki Hades yolculuklarıdır. Yunan mitolojisi "öteki dünyayı" biraz yolgeçen hanı gibi tarif eder. Orfeus, Euridike'yi kurtarmaya Hades'e gider, başarılı olmasa da en azından kendi geri dönmeyi becerir. Odysseus ve Herakles'in de birer kere Hades'e girip çıkmışlıkları vardır. İsa bile Lazarus'u dirilterek Hristiyan mitolojisine kıyametten önce de ölümden geri dönüşün olabileceğine dair bir ipucu, bir ümit katar.

Neden ölüm "geri dönülebilir" bir deneyim olmalı? Çünkü ölüm tecrübe edip de ders çıkaramadığımız, tecrübe edenlerin çıkarmış olabileceği derslerden yararlanamadığımız tek yaşantı. Bu haliyle de anlatının, simgeler sisteminin alanına tümüyle yabancı. Ölebilirsiniz, ama ölümü anlatamazsınız. Anlatmaya çalıştığınızda da ancak bir imgeler dizesiyle yetinmek zorundasınızdır. Yakıştırmalarla, metaforlarla, benzetmelerle.

Şiir bununla yetinebilir, yetindiğinde de çok anlamlı ürünler çıkabilir ortaya. Ancak kurgu, anlatmak zorundadır. Gerçekçi/doğalcı kurgu ölümle yüzleşince onun öncesini (ya da sağ kalanlar için sonrasını) anlatmayı seçer;

ya da ölümün kendisiyle karşılaştığında işi nesir-şiire döker, imgelerle oynamaya başlar. Oysa fantazi edebiyatı (mitolojik öyküler, ortaçağ romansları, masallar, çağdaş fantazi romanları) "ölümden geri dönüş" aracını kullanarak, ölümün gözlerinin ta içine bakmayı deneyebilir. Kuşkusuz yüzleştiği ölüm değil, kendi yarattığı bir ölüm kuklasıdır. Ama kuklaların yararsız olduğunu da kim söyledi? Punching ball ile çalışan boksör, adı üstünde, kuklalarla çalışan uzakdoğu dövüşçüsü, bu çalışmalarından gerçek hayat (gerçek dövüşler) için çok yararlı deneyimler edinmez mi?

Ölümden geri dönüş öyküleri, hemen hemen her defasında "ölümlülük"ü onaylamak için kullanılır. Ölüm kaçınılmazdır; ölümü kaçınılabilir, geri dönülebilir bir diyar olarak tasvir etmek ise, ölümün kaçınılmazlığını yeniden vurgulamanın, bir şeyi zıddıyla ispatlamanın yoludur aslında. Peki ama insanlar ölümlü olduklarının kendilerine tekrar tekrar ispatlanmasına neden gerek duyarlar? Zaten en baştan beri veri değil midir bu?

Aslında en baştan beri veri değildir. Doğduğumuzda, öleceğimizi bilmeyiz. Freud'un son dönemlerinde önerdiği, Marcuse'nin de *Eros ve Uygarlık*'ta geliştirdiği kavramı kullanacak olursak, bir *ölüm dürtüsüne* sahibizdir yalnızca. Ölümün içgüdü düzeyinden çıkıp bilinçli bir bilgi biçimini alması ise tüm bir büyüme sürecini kapsar. Bu konuda Le Guin'in *En Uzak Sahil* hakkında söylediklerini hatırlamakta yarar var: "...Çünkü çocuk yalnızca ölümün var olduğunu değil –çocuklar ölümün yoğun bir biçimde farkındadırlar– kendisinin de ölümlü olduğunu, öleceğini anladığı anda, çocukluk biter ve yeni hayat başlar. Bu da büyümedir, ama daha geniş bir bağlamda."[3]

Başkalarının ölümünü kabullenmemiz görece daha kolaydır; ama gene de sorunsuz değildir bu kabulleniş. Bir yakınımızın ölümüne ilk tanık olduğumuz anda, ciddi bir travmayla da karşılaşırız. Öğrenmemiz gereken yeni bir şey daha çıkmıştır karşımıza: Yas tutmak. Eğer bu travma içinde bir suçluluk duygusu da barındırıyorsa, yas tutmayı öğrenmemiz çok uzun bir zaman alabilir, hatta hiç beceremeyebiliriz bunu. Eğer kaybettiğimiz kişiye karşı ifade edemediğimiz öfkelerimiz varsa, çocukluğun o katışıksız kadir-i mutlaklık duygusuyla onun ölümünden dolayı kendimizi suçlar, sorumlu tutarız. Böylece ifade edilememiş öfke, suçluluk duygusunun altında boğularak ifade edilememiş üzüntüye dönüşür; iki duygu, öfke ve üzüntü birbirine karışır, ayırt edilemez hale gelir. Yetişkin hayatımızda her üzüntümüz yanında bir de öfke duygusu getiriyorsa, bu zamanında yas tutmayı, üzüntüyü üzüntü olarak dışlaştırarak eritmeyi öğrenememiş olmamızdandır.

Biraz büyüyüp de kendi ölümlülüğümüzü bir bilgi olarak ister istemez kabullendiğimizde, kendi müstakbel ölümümüzün yasını tutmamız gerekir

3. Ursula K. Le Guin, "Rüyalar Kendilerini Açıklamalı", *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar* içinde, Metis, 1999, s. 22-3.

bir süre. Yas tutmayı öğrenememişsek, ifade edemediğimiz öfke ve ifade edemediğimiz üzüntü birbirine karışır; ölüm ânı da bir türlü gelip geçemediğinden, bu karmaşa ilanihaye uzar gider. İki ifadesiz duygunun karışımından ortaya müzmin bir kaygı çıkar. Bu müzmin kaygı, bir yandan suçluluk duygusuyla, öbür yandan da ölüm dürtüsüyle beslenir, büyür ve hayatımızı örter.

Bu kaygı duygusuyla hesaplaşmak için, hem korkulan hem arzulanan, hem bir silah olarak kullanılan hem de yası tutulan ölüme doğru, yani kaygının görünürdeki nedenine doğru bir yolculuk yapmak ve geri dönmek şart olmuştur artık. Fantazideki ölüm diyarına yolculuklar, işte bu içsel yolculuğun birer metaforudur.

Gotik romanın ve çağdaş popüler korku filmlerinin ölüm ve yas olgularını ele alma biçimleri fantazi edebiyatıyla önemli paralellikler taşır. Ancak ortada çok önemli bir yön farkı vardır: Gotik'te kahraman ölüler diyarına gitmez, tersine, ölüler yaşayanların dünyasına gelir. Bu "Yaşayan Ölülerin Dönüşü" temasını Slavoj Zizek, Lacan'ı izleyerek şöyle anlatır:

> (*Halloween*'deki psikotik katilden *Ayın On Üçü Cuma*'daki Jason'a kadar) uzun bir dizinin ulaşılamamış arketipi, George Romero'nun *Yaşayan Ölülerin Gecesi*'dir hâlâ. Bu filmde "ölmemiş ölü"ler saf kötülüğün, öldürme ve intikam alma dürtüsünün cisimleşmiş halleri olarak değil, kurbanlarını sakil bir sebatla izleyen, acı çeken varlıklar olarak, sonsuz bir acıyla renklendirilmiş olarak gösterilirler – tıpkı vampiri dudaklarında sinik bir gülümsemeyle, kötülüğün aracı olarak değil de, selamet arayan, melankolik, acı çeken biri olarak gösteren Werner Herzog'un *Nosferatu*'su gibi. Bu olguyla bağlantılı olarak safça, temel bir soru soralım: Ölüler neden geri dönerler? Lacan'ın bu soruya önerdiği cevap, popüler kültürün cevabıyla aynıdır: *Çünkü usulünce gömülmemişlerdir,* yani cenaze törenlerinde bir şeyler yolunda gitmemiştir.[4]

Yası tutulamayan bir ölü, usulünce gömülememiş demektir. Yaşayanların dünyasından uğurlanmamış, yaşayanlar ölenle aralarındaki hesabı tam olarak kapatamamışlardır. O yüzden ölü sürekli olarak geri döner, bizi huzursuz eder, rüyalarımıza girer, evimizi perili eve dönüştürür. Eğer yası tutulamayan ölü bir başkası değil de kendi ölümlülüğümüzse, ikide bir geri dönüp bizi rahatsız eden hortlak da kendimizden, daha doğrusu ölümlülüğümüzün işaretlerini taşıyan vücudumuzdan başka bir şey değildir. Gotik romanın ve onu izleyen korku filmi geleneğinin bu duruma bulduğu nihai çözüm ölüyü gömmek, eksik kalmış cenaze törenini tamamlamak, ölümlülük bilgisiyle barışmak, yani yas tutmayı başararak ölüyü yaşayanların dünyasından uzaklaştırmaktır.

Oysa fantazi, aynı şeyi tam tersinden yapar. Fantazide ölüler bize gelmez, biz onlara gideriz. Ancak amaç bir ve aynıdır: Ölüleri gömmek. Zizek'in tabiriyle "ödenmemiş simgesel bir borcun tahsildarı" kimliğiyle karşımıza çı-

4. Slavoj Zizek, *Looking Awry,* MIT Press, 1992, s. 22-3.

kan ölülere borcumuzu ödeyerek, ölüler dünyası ile yaşayanlar dünyasını yeniden birbirinden ayırmak.

Ölüler diyarını ziyaret edip geri dönmeyi başarabilmek bizi ölümsüzleştirmez. Tersine, anlamlı bir yolculuk kendi ölümlülüğümüzün bilgisiyle barışmamızı, bu bilgiyi kaygıyla karşılamaktan vazgeçmemizi sağlar. Nedenleri ve mekanizmaları belirsiz kaygıyı, açık, belirli ve başa çıkılabilir bir korkuya dönüştürür. Kaygı karşısında cesaret gösterilemez, oysa korku cesaretle karşılanabilir. O yüzden ölüme yapılan yolculuk bizi cesur kılar. Korkuyu korku olarak yaşamamızı sağlayarak bize cesur olabilme seçeneğini sunar.

Odysseus ölüler ülkesine ne için gider? Bilge Tiresias'ı bulup, İthaka'ya, evine dönüş yolunu öğrenmek için. Fantazi edebiyatının ilk örneğinde bile, ölüm diyarına yolculuk, eve dönüş yolunu bulmak amacıyla yapılır. Kuşkusuz "eve dönüş" tek katmanlı bir metafor değildir burada. Odysseus için bu bir yandan karısına (tekeşli aileye) ve krallığına (politik istikrara) dönüş anlamını taşırken, bir yandan da ruh sağlığını, benlik bütünlüğünü yeniden kazanmak anlamına da gelir. Tam da bu anlamda, ölüm diyarına yapılan yolculuk, sınırlı bir psikoterapi öyküsüdür. Ölüler diyarı, çorak ülke, biliçdışının tam bir metaforu değildir çünkü. Bilinçdışının belirli bir bölümünü, narsisizmin mekanizmalarının çalışamadığı, aynaların olmadığı bir bölgesini temsil eder: Görüntüsüz kaygılar diyarını, Lacan'ın "Gerçek"ini simgeleştirme çabalarımızın sonuçsuz kalmış artıklarının çöp tenekesini.

Dante'nin *Cehennem*'inden farklı olarak, bu ölüler diyarına girmek için umudu kapıda bırakmak gerekmez. Fantazi edebiyatında ölüler diyarına yolculuk Dante'nin tam tersine umutla, iyileşme umuduyla yapılır. Dante'de bu umut üçüncü kitaba saklanacak, karanlıktan, gölgeler diyarından değil, aydınlıktan, selametten, *Cennet*'ten doğacaktır. Dante'de iyileşme, selametle eşanlamlıdır, imandan kaynaklanır. Fantazi ise selameti amaçlamaz, değişmeyi, büyümeyi amaçlar; tam da bu yüzden iyileşmenin, salaha ermenin yolu karanlığın içinden geçerek gerçekleşebilir.

En Uzak Sahil'de, Kuğu adlı büyücü ölmeyi reddeder. "Kendi kendime," der, "Artık ölümü gördüğüme göre, ölümü kabul etmeyeceğim, dedim. Bırak tüm aptal doğa, kendi aptal yolunda gitsin, ama ben bir insanım, doğadan daha mükemmelim, doğanın üstündeyim. O yoldan gitmeyeceğim, kendim olmayı bırakmayacağım."5 Ölümü kabul etmemek için tüm yapabildiği, ölümle yaşam arasındaki kapıyı büyüyle açmak ve tekrar kapatmayı başaramamaktır. Kendisini ölümle yaşam arasındaki belirsiz alana mahkûm eder böylece; adını unutur, benliğini kaybeder. Le Guin bize benliğin ancak ölümlülüğü kabullenmekle bütün olacağını söylemektedir bu yolla: Ölümü kabullenemeyen, ölümle yaşam arasına sıkışır kalır, hep eksik, hep parçalanmış bir

5. Ursula K. Le Guin, *En Uzak Sahil*, Metis, 1995, s. 188.

alacakaranlık hayatı yaşar. Ged'in yaptığı ise kapıyı kapatmaktır. Bunu yaparken tüm büyü gücünü ("iktidarını") harcamak zorunda kalsa da. Ama bunu yaparken Kuğu'yu da, tüm yaşayanları da "bütünler", ölümü kabullenerek onu yaşamın alanından çıkarır. Ölümü kabullenemeyen kişi hep onu hayal ederek, onu kurarak yaşar; simgeleştirilemez olanı simgeleştirmeye çalışır durur. Bu yüzden de bütün olamaz, tamamlanamaz. Ged ölümle yaşamı yeniden ayırarak, ölümsüz bir yarı-hayattan, ölümlü bir tam-hayata geçilmesini sağlar.

Bunu yaparken bilinçdışının bir bölgesine, çorak ülkeye girmek, orada hüküm süren ölüm korkusu/ölüm dürtüsü karmaşasıyla yüzleşmek, Kuğu'ya, ölümden ölesiye korkan, çılgın gibi ölümsüzlük peşinde koşan persona'sına adını, benlik bilgisini yeniden öğretmek zorundadır. O zaman ölümle yaşam arasındaki kapı kapanır, yaşam yeniden kendisi olur. Ged bir kez daha iyileşmiş, "bütün olmuştur." *Yerdeniz Büyücüsü*'ndeki iyileşme büyümenin, çocukluktan yetişkinliğe adım atmanın simgesiydi. Bu defaki iyileşme ise orta yaş krizi dediğimiz şeyle hesaplaşılmasının, kendi yaşlılığını, ölümlülüğünü kabul etmenin simgesidir.

Eve Dönüş

Her fantazi metninin zorunlu sonu, eve dönmektir. Le Guin'in "Esas Yolculuk" dediği şey yani. Ancak dönülen ev, hiçbir zaman sorunsuz, rahat bir "yuva" olmaz. Odysseus onca badireden sonra İthaka'ya dönmeyi başardığında, bulduğu şey onu hasretle bekleyen krallığı ve karısı değildir. Yirmi yıl süren fantastik yolculuğu boyunca hem cinsel hem de politik iktidarı tehlikeye düşmüştür; evi krallığını sömüren ve karısıyla evlenmek isteyen taliplerle dolmuştur. Odysseus'u ikinci bir serüven daha bekler evine vardığında: Karısını ve krallığını bu kuşatmadan kurtarmak.

Aynı şeyi *Yüzüklerin Efendisi*'nde de görmek mümkündür. Yüzük Kıyamet Çatlağı'na atılıp Sauron'un orduları yenildikten sonra, Frodo, Sam, Pippin ve Merry Hobbitköy'e dönerler. Ancak Hobbitköy, Gandalf'a yenik düşen Saruman ve adamı Solucandil tarafından işgal edilmiştir. Eve dönüldüğünde de hobbitleri yeni bir serüven bekler. Sanki tüm Orta Dünya çapında olup biten olaylar, daha küçük çapta Hobbitköy'de tekrarlanmaktadır. Bu serüven de sonuçlanıp Saruman'la Solucandil yenildiğinde bile, hâlâ yapacak bir sürü iş kalmıştır. Nitekim Sam, maceranın sonunu şöyle özetler: "Bu dağınıklığı temizlemeden son demeyeceğim ben. Bu da hem zamanımızı alacak, hem de çok uğraştıracak."[6]

Eğer fantastik yolculuğu Le Guin'in deyişiyle "bilinçaltı zihne yapılan bir

6. J. R. R. Tolkien, *Yüzüklerin Efendisi*, III. Kısım, Metis, 1999, s. 336.

yolculuk" olarak göreceksek, bu yolculuğun "eve dönüş" aşaması da, araştırılan, keşfedilen bilinçdışı malzemenin günlük yaşantıya uyarlanması, gündelik hayatta karşımıza çıkan semptomların, o muazzam fantastik yolculuğun verileriyle yeniden anlaşılarak yerli yerine oturtulması, bir "ev temizliği" yapılmasıdır.

Fantastik yolculuğa çıkmanın nedeni saf bir merak duygusu da olabilir. Ancak fantazi metinlerinde olaylar böyle başlamaz çoğunlukla. Mutlaka evde huzursuzluk da vardır merakın yanında. Odysseus belki de durup dururken fantastik bir yolculuğa çıkmak zorunda kalan, evinde huzur içindeyken mecburen savaşa giden tek fantastik figürdür. Ged'in *Yerdeniz Büyücüsü*'ndeki ve *En Uzak Sahil*'deki yolculukları hep evdeki bir huzursuzluğa denk düşer; birincisi kişisel, diğeri ise dünya çapındadır bu huzursuzlukların, ama Ged de ilk yolculukta bir ergen, ikincisinde sorumlu bir yetişkindir zaten. *Yüzüklerin Efendisi* de önce Hobbitköy'deki huzursuzluklarla başlar. Yuvarlak Masa şövalyelerini Kutsal Kâse arayışına yönelten, Camelot'daki huzursuzluktur; bunların başında da Arthur'un ensestten doğma oğlu Mordred, kızkardeşi Morgana'nın iktidar hırsı ve en nihayet Sir Lancelot ile Guinevere arasındaki ümitsiz aşk gelir. Dikkat edilirse, Kutsal Kâse arayışına neden olan huzursuzluğun üç ayağı da Oidipal sorunlardır: Oidipal bir suçun ürünü olan ve hem babasına kendini kabul ettirmek, hem de ondan intikam almak isteyen Mordred; kadın olduğu için iktidarsızlığa mahkûm edilen, bu yüzden de iktidarı bir yandan büyü gücüyle, bir yandan da iktidar sahibi erkeği (kardeşi Arthur'u) baştan çıkararak kazanmaya çalışan Morgana; ve en nihayet sembolik babası olan Arthur'un karısına âşık olan Lancelot.

Fantazi kahramanı yolculuğa "ev"deki bir huzursuzluğu gidermek için çıkar; gündelik yaşamında bir altüst oluş vardır. Bu huzursuzluk, psikanaliz ile kurduğumuz paralellik bağlamında, semptomlara denk düşer. Fantastik yolculuğun kendisi ise bu semptomların "altında yatan" bilinçdışı malzemenin araştırılması, serbest çağrışımlar, rüya çözümlemeleri ve bir araya getirilmeye çalışılan bölük pörçük anılardır. Bu yolculukta her ne olursa olsun, sonunda eve dönülecek ve semptomların kendileriyle de hesaplaşılacaktır. O yüzden "eve dönüş" teması psikanalitik terapideki sonuçlanma aşamasının bir metaforu gibidir. Nasıl psikanaliz süreci boyunca yaratılan iki kişilik fantastik aktarım/karşı-aktarım evreni sonuçlanma aşamasıyla birlikte gerçek dünyaya geri dönerek semptomların ya giderilmesi, ya da onlarla barışılması kanalına girecekse, fantastik yolculuktan eve dönüş de, tüm yolculuğun küçük bir modelini gündelik yaşamın evreni için yeniden kurarak ve çözerek, hayatı yaşanılır kılar.

"Eve dönüş"ün olmadığı fantastik metin, başarısızlıkla sonuçlanmış bir psikanalitik vaka öyküsüdür. Arthur destanında eve dönüş yoktur, tersine yıkım, düzenin bozulması ve ölümdür sonda karşımıza çıkan. Sondaki yıkım-

dan sağ salim çıkabilen Sir Perceval ise destandaki tümüyle masum ve saf olan tek kişidir. Ölüler diyarına yolculuğu gerçekleştiren tek kişi de odur zaten. Ama onun da eve dönüp dönemediğini, döndüyse bunun nasıl bir ev olduğunu bilemeyiz. *Yüzüklerin Efendisi*'nde hobbitler fantastik yolculuklarının derslerini Hobbitköy'e uyguladıklarında, yalnızca Saruman'la Solucandil'i altetmekle kalmazlar, Hobbitköy'de nicedir sürüp gitmekte olan hobbitler arası önemli-önemsiz sorunları, semptomları da yeni bir düzende içererek huzuru sağlarlar.

Sonuç olarak, 20. yüzyıl modernist romanının serbest çağrışım teknikleriyle yakalamaya çalıştığı biliçdışı, bu saldırıdan paçasını kurtarır, ama fantazi edebiyatının rüyaları gerçekmiş gibi, gerekçelendirmeden ve açıklamadan yazma tavrının karşısında yakayı ele verir. Fantazi (Tolkien'in ve sonradan da Le Guin'in defalarca uyardıkları gibi) alegoriye dönüşürse, bu bilinçdışı yolculuk özelliğini kaybeder, basit bir ahlak dersine, ya da basit bir ahlakçı kıssaya dönüşür. Çerçevesini alegori olarak değil de rüyanın en temel tanımında olduğu gibi, bir arzu gerçekleştirme anlatısı olarak kuran fantazi, o çerçevenin içinde ve sınırında yaptığı yolculuklarla, bilinçdışı zihne çeşitli açılardan göz atma şansını verir okuruna. Fantazi kahramanı bir büyülü nesnenin peşinde dünyasının ta öbür ucuna kadar gider ve orada kendini bulur; Sirenlerin çağrısını dinler, vicdan hesaplaşmasını yapar, direnir ve böylece saplantılı olmayan bir sevginin yolunu açar kendine; ölümden ölesiye korkar ve en iyi fantazi geleneği içinde, korktuğu şeyin üstüne üstüne, ta kalbine kadar giderek kendi ölümlülüğünü orada, uzakta bırakarak geri döner. Bütün bunların sonunda da evine, gündelik yaşamına yeniden ulaşmaya çalışır; ama değişmiştir artık. Adına ister "tedavi" istersek de Zizek gibi "semptomunun keyfini çıkarmak" diyelim, kendi "bugün ve burada"sı ile başa çıkma yollarını öğrenmiş, büyümüş, yetişkinleşmiştir.

Fantazi daima büyümeyi temel aldığı için, çoğu kez "çocuklara ait" bir tarz olarak bir kenara ayrılır. Oysa, büyümenin sonu olmayan, ya da ancak ölümle sonlanacak bir süreç olduğunu unutmazsak eğer, durmadan acı çekip de bir türlü psikanalize yaklaşmayı kendine yediremeyen yetişkinle, fantaziyi hayatından çıkarıp atan, Le Guin'in tabiriyle "ejderhalardan korkan" yetişkin, bir ve aynı kişidir aslında. Korktukları şey de bir ve aynıdır: Güç bela Mordor'a ulaşıp, orada kendi suretlerinden başka kimseyi bulamamak.

—

FAIRBAIRN VE WINNICOTT İLE ANALİZ DENEYİMİM

Psikanalitik Tedavi Ne Kadar Eksiksiz Bir Sonuç Elde Edilmesini Sağlar?

Harry Guntrip

Alt başlığı oluşturan soruya salt kuramsal bir yanıt vermeye çalışmanın yararlı olacağını sanmıyorum. Kuramın en önemli yön olduğu kanısında değilim. Yararlı bir hizmetkârdır kuram, ama kötü bir efendidir: her inançtan tavizsiz taraftarlar yaratmaya elverişlidir. Kurama her zaman esnek yaklaşmalı ve terapi pratiğinin ışığında onu geliştirmenin yollarını aramalıyız. Meselenin can alıcı noktası terapi pratiğidir. Sonuçta iyi terapistlik eğitimden değil doğuştan gelen bir özelliktir ve iyi terapistler eğitimden en iyi şekilde yararlanırlar. Belki de "Psikanalitik terapi ne kadar eksiksiz bir sonuç elde edilmesini sağlayabilir?" sorusu, bir başka soruyu gündeme getiriyor: "Bizim eğitim analizimiz ne kadar eksiksiz bir sonuç sağladı?" Analistlere analiz sonrası gelişmelere açık olmaları öğütlenir; demek ki, göründüğü kadarıyla, "analiz"in temelli olarak "tam" bir sonuca ulaştırmasını beklemiyoruz. Birincil analizin gerçek sonuçlarını değerlendirmemiz gerekiyorsa, analiz sonrası gelişmeleri bilmek zorundayız. Bu sorunu yalnızca hastalarımıza ilişkin kayıtlara dayanarak çözemeyiz. Bu kayıtlar birincil analiz için eksik, daha sonra ise "namevcut"tur. Benim durumumda beklenmedik ve acil önemi olduğu için bu sorunla uğraşmak zorunda kaldım. Bu yüzden, Fairbairn ve Winnicott ile kendi analizimin ve bu analizin daha sonraki etkilerinin bir değerlendirmesini sunma riskine gireceğim: özellikle bu iki olağanüstü analistin katkıları arasındaki ilişkinin niteliği olarak gördüğüm şeyi ve onlara neler borçlu olduğumu gerçekçi bir bakışla sunmamın tek yolu bu olduğu için.

"Ne oranda eksiksiz bir sonuç mümkündür?" sorusunun benim için büyük bir önemi vardı, çünkü bu sorun sıradışı bir etmenle bağlantılıydı: üç buçuk yaşımda kardeşimin ölümü üzerine geçirdiğim ağır bir travmanın sonucu olarak bütünsel bellek yitimi (*amnezi*). İki analiz bu bellek yitimini ortadan kaldıramadı, ama analizler sona erdikten sonra sorun beklenmedik bir biçimde çözüldü – elbette, analizlerin ana bastırmayı "hafifletme"yi başarmaları sayesinde oldu bu. Bunun hem kuramsal, hem de insani bir ilgi oluşturacağını umuyorum. Bu soruna bir çözüm bulma yönündeki uzun arayışım bütünüyle benimsenemeyecek kadar içedönük bir ilgiydi, ama başka seçeneğim yoktu,

gözardı edemeyeceğim bir sorundu, böylece onu başkalarına yardım edebileceğim bir mesleğe dönüştürdüm. Hem Fairbairn, hem Winnicott, bu travma olmasa psikoterapist olamayacağımı düşünüyordu. Fairbairn bir keresinde şöyle demişti: "Kendi sorunlarımız olmasa, bizi psikoterapist olmaya ne motive edebilirdi bilemiyorum." Çok iyimser değildi, bir keresinde bana şunu söylemişti: "Çocukluğun ilk döneminde belirlenen temel kişilik örüntüsü değiştirilemez. Yeni deneyimle eski örüntülerden duygu-heyecan çekilip alınabilir, ama su her zaman gene eski kurumuş su yolları üzerinden akabilir." Hiç kimseye farklı bir geçmiş veremezsiniz. Bir başka konuşmamızda da şöyle demişti: "Analize çok uzun bir süre devam edip gene de bir yere varamayabilirsiniz. Tedavi edici olan kişisel ilişkidir. Bilimin bilimsel değerler dışında, yani yaşamın dışında durup seyreden sorgulayıcının şizoid değerleri dışında değerleri yoktur. Salt araçsal bir şey; belirli bir süre için yararlı, ama daha sonra yaşama geri dönmeniz gerekir." Buna Fairbairn "ayna analist" adını veriyordu: ilişkiye girmeyip yalnızca yorumlayan gözlemci. Bu yüzden ona göre psikanalitik yorum kendi başına iyileştirici değildir, ancak gerçek anlamaya dayalı kişisel bir ilişkinin aracı olarak iyileştirici hale gelir. Benim görüşüme göre, bilim zorunlu olarak şizoid değildir, gerçekten de uygulamaya yöneliktir ve çoğunlukla şizoid entelektüellere böylesine belirgin bir sığınak sağladığı için şizoid hale gelir. Bunun herhangi türden bir psikoterapide yeri yoktur.

Fairbairn'in düşüncelerinden henüz haberim yokken psikanalitik terapinin salt kuramsal olmayıp, gerçekten anlayışa dayalı kişisel bir ilişki olduğu görüşüne zaten varmış ve bu görüşleri ilk kitabımda yayımlamıştım; 1949 yılında onun yazılarını okuduktan sonra, felsefi bakışımız aynı olduğu ve analize hiçbir entelektüel görüş ayrılığı karışmayacağı için ona gittim. Ama ilişki kurma yetimiz yalnızca kuramımıza bağlı değildir. Herkes aynı rahatlıkla kişisel ilişkiler kuramaz ve hepimiz bazı insanlarla bazı başka insanlarla kurduğumuzdan daha kolay ilişki kurarız. Kestirilmesi olanaksız "doğal uyuşma" etmeni etkili olur burada. Bu yüzden, kendi görüşüne rağmen Fairbairn'de Winnicott'ın sahip olduğu doğal, kendiliğinden "kişisel ilişki kurma" yetisi yoktu. Benimle ilişkisinde sandığından ya da benim beklediğimden daha "teknik bir yorumcu"ydu: ama bu söylediklerimi açmam gerekiyor. Ona 1940'lardaki yaratıcı gücünün doruklarından uzaklaştığı ve sağlığının yavaş yavaş bozulmaya başladığı 1950'li yıllarda gittim. Bana 1930'lu ve 1940'lı yıllarda bazı şizofren ve gerilemeli hastaları başarıyla tedavi etmiş olduğunu söyledi. 1940'lardaki "kuramsal revizyon"unun arkasında bu başarı yatıyordu. Klinik verilerden önce kuramını yayımlamakla hata etmiş olduğunu düşünüyordu. 1927'den 1935'e kadar Üniversite Çocuk Psikolojisi Kliniği'nde psikiyatr olarak çalışmış ve Çocuklara Eziyetin Önlenmesi İçin Ulusal Birlik adına birçok çalışma yapmıştı. İnsanın çocuklara karşı yansız bir tutum takınması

olanaksızdır. Annesinin acımasızca dövdüğü bir kız çocuğa "Sana yeni bir anne bulmamı ister misin?" diye sormuş, çocuk da kötü nesneye libidinal bağın yoğunluğunu ortaya koyarak "Hayır, kendi annemi isterim," demişti. Bildiğiniz şeytan bilmediğiniz şeytandan iyidir, hiç şeytan olmamasından daha da iyidir. Psikotik, gerilemeli ve çocuk hastalarla bu tür bir deneyimden kuramsal revizyonu doğmuştu; kuramı, biyolojik gelişmenin *evrelerinden* çok ebeveyn-çocuk ilişkilerinin *niteliğine* dayanıyordu, yansız bir "enerji denetim kuramı" olmaktan çok bir "kişilik kuramı"ydı. Fairbairn, kuramını şu sözlerle özetliyordu: "Sorunun nedeni, anne-babaların çocuğa bir biçimde onu o olduğu için, bir kişi olduğu için sevdiklerini iletememeleri." Onunla birlikte olduğum 1950'li yıllarda, yerinde bir tutumla ağır gerilemeli hastaları kabul etmemeye başlamıştı. Şaşırarak gördüm ki, o ağır çocukluk travması düzeyine geri dönme gereksinmesini duyduğumda, Fairbairn yavaş yavaş "yorumlayıcı teknik"i uygulayan "klasik analist" kimliğine bürünmüştü.

Winnicott ile Balint'in yazılarındaki "yapı"yı araştırdığı çalışmasında Stephen Morse (1972), onların yeni veriler buldukları, ama yapısal kuramı bunları açıklayabilecek şekilde geliştirmedikleri sonucuna varıyordu; oysa bunun "Fairbairn-Guntrip eğretilemesi" adını verdiği şeyle yapılabileceği kanısındaydı. Bu iki olağanüstü analiste analiz olma ayrıcalığını yaşamış birisi olarak, durumun bundan biraz daha karmaşık olduğu kanısındayım. Fairbairn ile Winnicott arasındaki ilişki kuramsal açıdan hem önemli hem de son derece çetrefildir. Yüzeysel olarak bakıldığında, zihin yapısı ve çalışma yöntemi açısından birbirlerine pek benzemiyorlardı; bu da aslında birbirlerine temelde ne kadar yakın olduklarını bilmelerine engel oldu. İkisi de klasik Freud kuramını ve tedavisini çıkış noktası olarak almış, ikisi de onu kendi farklı yollarından aşmıştı. Fairbairn entelektüel açıdan bunu Winnicott'a oranla daha net görmüştü. Gene de 1950'li yıllarda Fairbairn klinik uygulamada Winnicott'tan daha katıydı. 1950'li yıllarda Fairbairn ile 1.000'in üzerinde; 1960'lı yıllarda da Winnicott ile 150'nin üzerinde seansta birlikte olmuştum. Kişisel olarak yararlanmak üzere her seansı ayrıntılı olarak kayda geçirdim, bana yazdıkları mektupların hepsini sakladım. Winnicott: "Son seansta söylediklerimi bana bu kadar kesin olarak aktaran bir başkası olmamıştı daha önce," diyordu. Morse'un yazısı beni geçen yıl bu kayıtları yeniden incelemeye götürdü; niçin *iki analizimin üç buçuk yaşımdaki travmadan kaynaklanan bellek yitimini çözememiş olduğunu, gene de her birinin farklı yollardan analiz sonrası gelişme şeklinde bu yitimin çözümüne zemin hazırladığını* açıklığa kavuşturmada bu kayıtların ne kadar önemli olduğunu görünce şaşırdım. Yeniden sormam gerekiyordu: "Analitik terapi süreci nedir?"

Genel olarak Fairbairn'in kurama oranla *uygulamada daha katı* olduğunu gördüm; buna karşılık, Winnicott kurama oranla *uygulamada daha devrimci*

idi. Birbirini tamamlayan zıt kutuplar. Sutherland, Fairbairn'i anma yazısında (1965) şöyle diyordu:

> Fairbairn'in hafif resmi –gözle görülür derecede aristokratça– bir havası vardı, ama onunla konuştuğumda hiç de resmi ya da mesafeli olmadığını gördüm. Sanat ile din ona göre insanın gereksinmelerinin derin ifadeleriydi, o yüzden bunlara karşı büyük bir saygı besliyordu, ama ilgi alanları sıradışı tutuculuğunu açığa çıkarıyordu.

Ben seanslarda onu resmi buluyordum: entelektüel açıdan şaşmaz yorumlayıcı analistti; ama seanslardan sonra kuram konusunda tartışıyorduk ve o ciddi havasından sıyrılıyordu, yüz yüze konuştuğumuzda insan Fairnbairn'i görüyordum. Gerçekçi bir tutumla, seanslardan sonra anlayışlı iyi babam, seanslarda ise aktarımda şaşmaz yorumları dayatan baskıcı kötü annem oluyordu. Deneysel yaratıcı 1940'lı yıllarından sonra, tutuculuğunun 1950'li yıllarda yavaş yavaş çalışmasına yansıdığı kanısındayım. 1952 yılında eşinin ani ölümünün yol açtığı şok bariz ailevi sorunlar yaratmıştı. 1950'li yılların başlarında ilk virütik grip nöbetini yaşamış ve bu nöbetler 1950'li yılların sonlarına doğru daha ciddi hale gelmişti. Eşinin ölümünden sonra iki yıl boyunca, özgün düşüncelerinin son ürünü olan "Observations on the Nature of Hysterical States" ("İsterik Durumların Doğası Üzerine Gözlemler"; Fairbairn, 1954) başlıklı önemli yazısı üzerinde yoğun olarak çalıştı. İki yazısıyla (Fairbairn, 1952b, 1955) "psikanaliz ve bilim" konusundaki görüşlerini açıkladı. Ama "Considerations Arising out of the Schreber Case" ("Schreber Vakasından Kaynaklanan Değerlendirmeler"; Fairbairn, 1956) başlıklı bir sonraki yazısında incelikli bir değişim vardı. Bu yazısında "ben ve nesne ilişkileri" psikolojisinden vazgeçiyor, her şeyi "birincil sahne" libidinal uyarılmalarına ve korkularına bağlı olarak açıklıyordu. Nihayet, "On the Nature and Aims of Psycho-Analytical Treatment" ("Psikanaliz Tedavisinin Doğası ve Amaçları Üzerine"; Fairbairn, 1958) başlıklı son yazısında bütün vurgusu, geniş anlamıyla oidipal analizin "içsel kapalı sistemi" üzerineydi, içgüdüler açısından değil, içselleştirilmiş libidinal ve anti-libidinal kötü nesne ilişkileri açısından. Ben ona, çocukluk döneminde ardında yatan şey ne olursa olsun, kardeşimin ölümü travmasının yol açtığı bellek yitimini aşmak için gitmiştim. Şizoid yalıtılmışlık ve gerçekdışılık şeklindeki belli belirsiz arka plan deneyimlerimin nedeninin bu olduğunu düşünüyor ve bu deneyimlerin annemle en erken dönem ilişkilerimle ilgili olduğunu –ne var ki yalnızca annemin bana verdiği bilgiler sayesinde– biliyordum.

Kardeşim Percy'nin ölümünden sonra annemi benimle "ilişkiye girme"ye zorlamak için dört yıl aktif mücadele vermiş, sonra bundan vazgeçip ondan uzaklaşmıştım. Bunu, kolaylık olsun diye, oidipal içselleştirilmiş kötü nesne ilişkileri dönemi olarak adlandıracağım: Rüyalarım bununla doluydu, ama sürekli olarak ani, belirgin şizoid deneyimler onun içinde beliriverirdi; Fairbairn de bunları sürekli, içselleştirilmiş kötü nesne ilişkilerinden "kaçışlar"

anlamında "geri çekilme" olarak yorumlardı. Fairbairn sürekli olarak beni "iç dünya"mdaki oidipal üç kişilik libidinal ve anti-libidinal çatışmalara, oidipal libidinal uyarılmalar anlamında Klein'cı "nesne bölme"lerine ve Fairbairn'ci "ben bölme"lerine geri döndürürdü. 1956'da ona bir mektup yazarak Oidipus kompleksi hakkında tam olarak ne düşündüğünü söylemesini talep ettim, şu yanıtı verdi: "Oidipus kompleksi kuram açısından değil terapi açısından merkezî önemdedir." Ona bunu kabul edemeyeceğimi yazdım: bana göre kuram, *terapi* kuramı *idi* ve biri için geçerli olan şey her ikisi için de geçerli olmak zorundaydı. Bilinçli olarak ona karşı ikili bir direnç geliştirdim, kısmen görüşlerini bana dayatan kötü annem olduğunu hissederek, kısmen de gerçek nedenlerle açıkça onunla görüş ayrılığı içine girerek. Gerçek sorunumun Percy sonrası dönemin kötü ilişkileri olmadığı, en baştan annemin "ilişki kurmadaki temel başarısızlığı" olduğu konusunda ısrar etmeye başladım. Oidipal analizin aynı yerde saymama yol açtığı, hiç ilişkisiz kalmaktansa kötü ilişkilerden yararlanmama neden olduğu, bunları iç dünyamda *daha derin şizoid soruna karşı bir savunma* olarak işler halde tuttuğum kanısını taşıdığımı söyledim. O bunu "geri çekilme"ye özgü bir savunmacı karakter özelliği olarak görüyordu (Fairbairn, 1952a, Bölüm I). Ben ise bunu, onun öngördüğü kapalı sistem "kötü nesne ilişkilerinden oluşmuş iç dünya"ya karşı bir savunma olarak değil, kendi içinde bir sorun olarak görüyordum.

Ama Fairbairn'le oidipal analizim bir vakit kaybı değildi. Savunmaların analiz edilmesi gerekir; benim analizim de bir noktayı anlamamı sağladı: Gerçekten de Percy'nin ölümünün yol açtığı travmayı ve onun ardında yatan her şeyi bastırmış; onu annemle kötü nesne ilişkilerine dayalı sürekli bir mücadele şeklindeki karmaşık deneyimle örtmüş, sonra bunu da bastırmak zorunda kalmıştım. Gördüğüm çok sayıdaki rüyanın ve yer yer döndürme belirtileri ortaya koymamın temelini bu oluşturuyordu. Fairbairn uzun bir süre bunun psikopatolojimin *gerçek özü* olduğunda ısrar etti. Hiç kuşku yok ki yanılıyordu, ama daha derin derinliklere yol açmak için bunun köklü bir analize tabi tutulması gerekti. Nitekim bu gerçekleşti. Ona götürdüğüm malzemede belirgin gerilemeli ve olumsuz şizoid görüngüler kendini göstermeye başladı ve Fairbairn sonunda uygulamada sağlığının elvermemesi nedeniyle başa çıkamadığı şeyi kuramsal olarak kabul etmeye başladı. Onun öngördüğü "libidinal ben"den bölünerek ayrılmış ve anneden tepki alma mücadelesini umutsuz bularak bırakan "gerilemiş ben" kavramımı yücegönüllü bir tutumla kabul etti. Bu fikri yayımladığım zaman, Winnicott yazılı olarak sordu: "Gerilemiş Beniniz geri çekilmiş midir, bastırılmış mı?" Yanıtladım: "İkisi de. Önce geri çekilmiş, sonra bastırılmıştır." Fairbairn gönderdiği yazıda şöyle diyordu:

> Bu sizin görüşünüz, benim başlangıçtaki görüşüm değil; söylediklerinizi, neden kuramımda Gerilemeyi asla çözemediğimi açıklıyor. Ben zayıflığı üzerindeki vurgunuz, libidinal ve anti-libidinal gerilimler çerçevesindeki yorumdan daha iyi terapi so-

nuçları veriyor.

1960'ta "Ben Zayıflığı, Psikoterapi Sorununun Değişmez Özü" yazısını yazdığımda, bana şöyle yazmıştı: "Şimdi yazabilsem, bu konu hakkında yazardım." Kuramımın genel olarak doğru olduğunu biliyordum, çünkü analiz yoluyla ortaya çıkaramadığım şeyi kavramsallaştırıyordu. Bence büyük bir cesaretle bunu kabul etti.

Analist ve insan olarak Fairbairn değerlendirmemi, onunla Winnicott arasındaki "insan tipi" farklılığını –tedavide çok büyük payı olan bir etmen– açıklayarak bitireceğim. Hasta kabul odasındaki düzenleme de anlamı olan bir atmosfer yaratır. Fairbairn şehir dışında yaşıyordu ve hastalarını Edinburgh'daki eski Fairbairn aile evinde kabul ediyordu. Bekleme odası olarak kullanılan, güzel, değerli antika eşyalarla döşenmiş geniş bir oturma odasına giriyor, hasta kabul odası olarak kullanılan muayenehaneye geçiyordum, burada da bir duvarın büyük bölümünü kaplayan büyük bir antika kitaplık vardı. Fairbairn geniş, düz bir masanın arkasında oturuyor olurdu, yüksek arkalıklı pelüş kaplı koltukta "krallar gibi" oturduğunu düşünürdüm. Hasta divanının baş tarafı masaya dönüktü. Zaman zaman masadan uzanıp başıma vurabileceği gelirdi aklıma. "Ayna analist" kuramına inanmayan bir analist için bu düzenleme bana tuhaf gelirdi. Uzunca bir süre fark etmedim: Bu divan konumunu ben "seçmiştim"; masasının yanında istesem oturabileceğim –sonradan da oturduğum– küçük bir kanepe vardı. Bu baskıcı durumun benim için bilinçdışı bir aktarım anlamı taşıdığını ilk ay gördüğüm bir rüyayla net olarak anladım. Bir noktayı açıklamam gerekiyor: Babam bir halk konuşmacısı olarak olağanüstü hitabet yeteneği olan, Methodism mezhebinden bir yerel vaizdi; 1885'te bir misyonerler merkezi yaptırmış ve burasını yönetmişti, daha sonra bu bina günümüzde de mevcut olan bir kiliseye dönüştürülmüştü. Yıllarca rüyalarımda annemle karşılaştırıldığında babam hep destekleyici birisi olarak görünmüştü; aslına bakılırsa annem onun yanında asla *öfkeye* kapılmazdı. Aktarımda Fairbairn'in saldırgan anneme karşı durmama yardımcı olan koruyucu baba olmasını istiyordum, ama bilinçdışı olarak farklı hisler içindeydim, çünkü rüyam şöyleydi:

> Babamın misyonerler merkezindeyim. Fairbairn kürsüde, ama annemin katı çehresi var yüzünde. Merkezdeki zeminin üzerinde bir divana pasif olarak uzanmışım, divanın başı kürsüye dönük. Fairbairn aşağıya inip: "Kapının açık olduğunu biliyor musun?" diyor. Ben "kapıyı açık bırakmadım," diyorum ve ona karşı koyduğum için memnunum. O kürsüye geri dönüyor.

Rüya, Fairbairn'in hasta kabul odası düzenlemesinin biraz biçim değiştirmiş bir çeşitlemesiydi ve onun destekleyici babam olmasını istediğimi, ama bu arzunun katı, baskın annemden net bir olumsuz aktarıma yenik düştüğünü gösteriyordu. "Seanslarda" Fairbairn'in aktarım rolü aşağı yukarı buydu.

O bunu "biri yukarıda, öteki aşağıda" kötü ebeveyn-çocuk arasındaki "inişli-çıkışlı" tahtırevalli ilişkisi olarak yorumluyordu. Yalnızca durumu kendi lehine çevirerek değiştirebilir bunu insan. Karşılanmamış gereksinmeler, bastırılmış öfke, yasaklanmış kendiliğindenlik gibi öğelerin hepsini içeren bu tutumu çok aydınlatıcı buluyordum. Seanslardaki baskın aktarım ilişkisiydi bu. Seanslardan sonra Fairbairn kuram ve tedavi tartışmamızda ciddi tavrını bir yana bırakabiliyor, iyi ve insani baba oluyordu.

Sanırım Fairbairn'in *entelektüel açıdan son derece kesin yorumları* seanslardaki bu olumsuz aktarımı besliyordu. Bir keresinde şu yorumu getirmişti: "Bir şey, etkin süreci, gelişme aşamasındayken engelliyor." Ben olsam "Anneniz doğal olarak etkin benliğinizi ezmiş," derdim. Ama Fairbairn, Percy öldükten sonra, bana annelik etmeye zorlamak için annemle giriştiğim duygusal mücadelemi doğru analiz etmiş ve bunu nasıl içselleştirmiş olduğumu göstermişti. Önce bunun çözülmesi gerekiyordu, ama Fairbairn çözülmesi gereken şeyin merkezî oidipal sorun olduğunu savunuyor ve bunun çok daha derin, daha ciddi bir sorunu gizlediğini kabul edemiyordu – ettiğinde de çok geçti artık. Daha sonraları Winnicott iki kez şunu belirtmişti: "Sizde Oidipus kompleksi yaşamış olduğunuza dair hiçbir belirti yok." Aile örüntüm oidipal değildi. Rüyalarda ailem hep aynıydı; bu rüyalardan biri söz konusu durumu çok çarpıcı bir biçimde ortaya koyuyor:

> Bir odada oturuyorum, biri beni tedirgin ediyor ve bunu babamla tartışıyorum. Beni tedirgin eden kişi annem; bunu babama söylüyorum: "Biliyorsun, ona asla teslim olmayacağım." Babam: "Evet, biliyorum, gidip ona da söyleyeceğim" diyor ve gidip anneme "Vazgeçsen iyi olur. Ona hiçbir zaman boyun eğdiremeyeceksin" diyor, annem de vazgeçiyor.

Fairbairn'in meseleyi tümüyle açıkladığını kabul edemeyeceğim oidipal yorumlarda ısrar etmesi onu baskın anne rolüne sokuyordu. Kulağımıza geldiğine göre, Winnicott ile Hoffer şöyle düşünüyordu: Benim Fairbairn kuramına olan bağlılığım, kuramın ona benim aktarımdaki saldırganlığımı analiz etme imkânını vermemesinden kaynaklanıyordu. Ama onlar benim Fairbairn'in ayaklı kül tablasını devirdiğimi ya da kapı tamponunu tekmelediğimi –elbette "kazayla"– görmüyorlardı; bunun seanslarda ne anlama geldiğini biliyoruz, çok geçmeden Fairbairn de buna işaret edecekti. Onlar o dev kitaplıktan Fairbairn'in bazı kitaplarını alıp yere saçtığımı –"anneden bir karşılık koparma"nın simgesi– ve daha sonra yaptığımın Melanie Klein tarzı telafisi için kitapları düzenli şekilde eski yerlerine koyduğumu görmüyorlardı. Ama seanslardan sonra tartışabiliyorduk ve ben şaşmaz yorumcu analistin ardında doğal, iyi insanı bulabiliyordum.

Bu noktayı açıklamanın en iyi yolu Winnicott ile yapılacak bir karşılaştırma olacaktır. Onun hasta kabul odası yalındı, renkleri ve döşemesi huzur vericiydi, iddialı değildi, Bayan Winnicott'ın bana söylediğine göre hastayı

rahat hissettirmek için ikisi tarafından dikkatle planlanmıştı. Kapıyı çalar, içeri girerdim; Winnicott elinde bir fincan çayla içeri yürür, neşeli bir "merhaba" sözünden sonra divanın yanındaki küçük tahta iskemleye otururdu. Ben divana yanlamasına oturur veya canım isterse uzanırdım ve ne hissettiğime ya da ne söylediğime bağlı olarak serbestçe konum değiştirirdim. Her zaman seansın sonunda ayrılırken elini uzatıp dostça elimi sıkardı. Son seanstan sonra Fairbairn'den ayrılırken, birden o uzun dönem boyunca bir kez olsun el sıkışmadığımızı fark etmiştim, ayrılışımızda da bu dostça jestten yoksun bırakıyordu beni. Bir kez elimi uzattım, o da hemen elimi tuttu ve birden gözlerinden birkaç damla yaşın süzüldüğünü gördüm. *İnce düşünceli ve utangaç mizaçlı bu adamın sıcak yüreğini gördüm.* Ne zaman eşimin Perthshire'deki annesini ziyarete gitsek beni ve eşimi çaya davet ederdi.

Fairbairn'le analizimin bitişini anlamlı kılabilmek için, aile geçmişimi kısaca aktarmam gerekiyor. Annem evlenmeden önce aşırı sorumluluklar üstlenmiş bir "küçük anne"ydi, on bir çocuğun en büyüğüydü ve dört kardeşinin ölümüne tanık olmuştu. Annesi kuş beyinli bir güzellik kraliçesiydi ve bütün sorumluluğu henüz öğrenciyken anneme yüklemişti. Annem son derece mutsuz olduğu için on iki yaşında evden kaçmış, ama bulunup geri getirilmişti. En iyi özelliği, dul annesiyle üç küçük kardeşine karşı güçlü görev ve sorumluluk duygusuydu – ailece misyonerler merkezine katıldıklarında babam onun bu özelliğinden etkilenmişti. 1898'de evlenmişlerdi, ama babam annemin bebeklere bakmaktan bıktığını ve başka bebek istemediğini bilmiyordu. Ben on üç-on dört yaşımdayken annem zaman zaman bana açılır ve aile geçmişimizle ilgili belli başlı gerçekleri bana anlatırdı: İkinci bir gebeliği önler inancıyla beni emzirmişti; Percy'yi emzirmeyi reddetmiş ve çocuk ölmüştü; bunun üzerine de babamla bir daha ilişki kurmamıştı. Babam, kilisenin ve muhafazakâr Tory partisinin önde gelen ailelerinden birinin en küçük oğluydu, siyasi açıdan solcuydu, dinsel açıdan ayrılıkçı bir isyankârdı; çalıştığı kurumun Boer Savaşı yanlısı dilekçesini imzalamayı kabul etmediği için kilisedeki konumunu yitirmenin eşiğine gelmiş bir emperyalizm karşıtıydı. Bu geçici kaygı anneme beni birden sütten kesme ve kendine ait bir işe başlama fırsatını verdi. Bir yaşımdayken taşındık. Annem kötü bir iş alanı seçmişti ve yedi yıl boyunca sürekli olarak para kaybetti, ama bir sonraki hamleyle her şeyi fazlasıyla telafi etti. *Hayatımın, altı yılı ilk dükkânda geçen o ilk yedi yılı benim için son derece huzursuz bir dönemdi.* Bakımımı bizimle birlikte yaşayan hastalıklı teyzem üstlenmişti. Percy, ben iki yaşımdayken doğmuş, üç buçuk yaşımdayken ölmüştü. Annemin bana söylediğine bakılırsa, babam anneme çocuğu emzirse yaşayacağını söylemiş, annem de buna kızmıştı. Huzursuz bir dönemdi. Annem yaşlılığında, bizim evimizde yaşarken bazı aydınlatıcı açıklamalarda bulunacaktı. "Asla evlenmemem ve çocuk sahibi olmamam gerekiyordu. Doğa beni eş ve anne olarak değil iş kadını olarak yaratmış." Ve "Ço-

cukları hiçbir zaman anladığımı sanmıyorum. Asla ilgilendirmiyorlardı beni."

Üç buçuk yaşımdayken bir odaya girdiğimi ve Percy'yi onun kucağında çıplak, ölmüş gördüğümü söyledi bana. Fırlayıp Percy'yi tutmuş ve şöyle demişim: "Onu bırakma. Bir daha hiç geri gelmez yoksa!" Beni odadan çıkarmış ve ben nedeni anlaşılmaz bir biçimde hastalanmışım, ölmek üzere olduğumu düşünüyorlarmış. Annemin doktoru: "Kardeşine üzüntüsünden ölüyor. Annelik sağduyunuz onu kurtaramazsa, ben hiç kurtaramam." Bunun üzerine annem kendi ailesiyle yaşayan teyzelerimden birine götürmüş beni ve orada iyileşmişim. Gerek Fairbairn, gerek Winnicott, annem beni kendisinden uzaklaştırmamış olsa ölmüş olacağımı düşünüyorlardı. Bu olanlara ilişkin bütün anılarım bastırılmıştı. Yaşamım ve iki analiz boyunca bellek yitimi sürdü – ta ki üç yıl öncesine, 70 yaşıma kadar. Ama anı içimde yaşıyor, zaman olarak birbirinden uzak benzer olaylar tarafından harekete geçirilmeyi bekliyordu. 26 yaşımda, üniversitede, benim için kardeş yerine geçen bir öğrenci arkadaşımla iyi bir dostluk kurmuştum. O ayrılıp ben tatilde anneme gittiğimde, nedensiz bir biçimde bitkinlik rahatsızlığına yakalandım, evden ayrılıp okula döndüğümde bu rahatsızlık aniden yok oldu. Okulun teyzemin eviyle eşdeğer olduğunu bilmiyordum. 1938 yılında, 37 yaşımda, Leeds'de son derece iyi örgütlenmiş bir kilisenin papazı oldum; kilisenin Pazar günleri öğleden sonra toplantılarına bin kişi, akşam buluşmalarına 800 kişilik bir cemaat geliyordu, ayrıca kilisede iyi örgütlenmiş eğitsel, sosyal ve eğlence etkinlikleri gerçekleştiriliyordu. Bir papazın idare edemeyeceği kadar büyük bir kiliseydi ve benim için bir başka Percy ikamesi haline gelen bir meslektaşım vardı. Savaş yaklaştığında bu kişi ayrıldı. Bir kez daha aniden aynı nedensiz bitkinlik rahatsızlığına yakalandım. Rahatsızlık aşırı çalışmaya yoruldu, ama artık psikanaliz konusunda bilgiliydim, Flugel'in hocalığında klasik kuramı okumuştum, temel literatürü biliyordum ve Profesör John Macmurry'nin danışmanlığında bir lisansüstü tez hazırlamıştım; tezimde Freud'un psikobiyolojisini, daha doğrusu klinik verilerini "kişisel ilişkiler" felsefesi açısından değerlendirmeye çalışıyordum, kendi rüyalarımı da iki yıl boyunca incelemiştim. Bu yüzden, rahatsızlığım büyük bir rüyayla belirdiğinde, bunu bir uyarı olarak görmüştüm:

> Bir mezara giriyor ve canlı gömülmüş birisini görüyorum. Bu kişi mezardan çıkmaya çalışıyor, ama ben onu hastalıkla tehdit ediyor, mezarına kapayıp hemen uzaklaşıyorum.

Ertesi sabah daha iyiydim. İlk kez Percy'nin ölümünden sonra rahatsızlığımın yüze çıktığını fark ediyor ve hep bunun bastırılmasına bağlı olarak yaşadığımı görüyordum. O zaman, bu sorun çözülünceye kadar rahat edemeyeceğimi anladım.

Leeds Tıp Profesörü beni savaş dönemi acil psikoterapisine yönlendirdi;

Tıp Okulu'nda okutmanlık görevine atandım ve kendi rüyalarımı incelemeye devam ettim. Yakınlarda yazdıklarımı yeniden okudum; görüyorum ki yalnızca okul kitaplarına özgü zorlama oidipal yorumlar yapmışım. Daha önemlisi, üç tür baskın rüyanın belirginlik kazanmasıydı: (1) bana saldıran vahşi bir kadın, (2) beni destekleyen sakin, kararlı, dostça bir baba figürü ve (3) gizemli bir ölüm tehdidi rüyası. Sonuncusu, annemin beni altı yaşımda yatalak teyzemin –akut romatizmadan ölmek üzere olduğu düşünülüyor, yatağında solgun ve sessiz yatıyordu– yatak odasına götürmesi anısına bağlı rüyaların en net olanlarından biriydi. Bir rüyada:

> Aşağı katta çalışma masamda çalışıyorum, birden görülmez bir ruh buğusu [*ectoplasm*] kuşağı beni yukarı katta ölmek üzere olan bir yatalağa bağlıyor ve yavaş yavaş odamdan dışarı çekiyor. O kişinin içinde eriyeceğimi biliyorum. Mücadele ediyorum, kuşak birden kopuyor ve özgür olduğumu biliyorum.

Ölen teyzemin anısının Percy'nin bastırılmış ölümünün bir perde anısı olduğunu tahmin edecek kadar bilgim vardı; Percy'nin ölümü hâlâ beni yaşamdan çekip çöküşe ve bariz ölüme götürecek bir bilinçdışı dürtü oluşturuyordu üzerimde. Bir biçimde, er ya da geç analiz olmam gerektiğini biliyordum. 1946'da Profesör Dicks beni yeni kurulan Psikiyatri Bölümü'nün ilk kadrolu elemanı olarak atadı ve benim görüşlerime sahip birisinin Fairbairn'i okuması gerektiğini söyledi. Okudum ve 1949'un sonunda onunla analize girmeye karar verdim.

İlk birkaç yıl, onun "içselleştirilmiş kötü nesne ilişkileri" dünyama ilişkin genel oidipal analizi, çocukluğumun gerçek bir dönemine karşılık geliyordu. Percy'nin ölümünden ve eve dönüşümden sonra, üç buçuk yaşımdan beş yaşıma kadar, sürekli olarak ufak tefek psikosomatik rahatsızlıklarla, mide-karın ağrılarıyla, yüksek ateşe bağlı lekelerle, iştahsızlıkla, kabızlıkla ve ciddi, ani yüksek ateşlerle annemi annelik yapmaya yöneltme mücadelesi verdim; bu durumlarda annem mutfak kanepesinin üzerine bir yatak hazırlar ve dükkâna gidip gelerek bana bakardı. Bana doktorun şöyle dediğini söyledi: "Bu çocuğa bir daha kesinlikle gelmem. Bu yüksek ateşlerle ödümü koparıp ertesi gün birden iyileşiveriyor." Ama bütün bunlar hiçbir işe yaramadı. Beş yaşımda taktik değiştirdim. Gitmeye başladığım yeni, daha büyük bir okul bana daha çok özgürlük kazandırmış, annem de şöyle demişti: "Sana söylediklerimi yapmamaya başladın." Yaklaşık olarak beş yaşımdan yedi yaşıma kadar, öfke nöbetlerine girer, beni döverdi. Sopalar kırıldığında, yenisini satın almaya gönderilirdim. Yedi yaşımda daha da büyük bir okula gittim ve yavaş yavaş ev dışında kendime ait bir yaşam geliştirmeye başladım. Sekiz yaşımdayken başka bir dükkâna taşındık; burada annem büyük bir başarı elde etti. Siniri yatışmıştı ve bana hobilerim, ev dışındaki faaliyetlerim, izcilik, spor için istediğim parayı veriyordu; szaman içinde, kısmen de olsa, ilk yedi kötü yılın anılarını

unutmaya başladım. Fairbairn'in analizinde ele aldığı, üç buçuk yaşımdan yedi yaşıma kadarki çatışmaların dışavurulduğu yıllar, korkular, öfke nöbetleri, suçluluk duyguları, psikosomatik geçici belirtiler, tedirgin rüyalarla dolu bu yıllardı. Annem yaşlılığında şöyle demişti: "Baban ve Mary teyzen öldüğünde ve yalnız başıma kaldığımda, bir köpek beslemeye çalıştım, ama vazgeçmek zorunda kaldım. İkide bir dövüyordum hayvanı." Benim başıma gelen de buydu. İçselleştirilmiş libidinal uyarımlı kötü nesne ilişkilerinden oluşan bir iç dünyam olması hiç de şaşırtıcı değildi; bu dünyanın köklü analizi için Fairbairn'e çok şey borçluyum.

Ama ilk üç-dört yıldan sonra, şu kanıya varmıştım: Bu, Percy'nin ölümünden önceki döneme ait oldukça farklı sorunlara karşı bir savunma olarak, annemle *kötü nesne ilişkilerinden* oluşmuş sadomazoşist bir iç dünyada sayıp durmama yol açıyordu. Daha derinlerdeki bu malzeme dışarı çıkmak için zorlayıp duruyordu. Dönüm noktası Aralık 1957'de gerçekleşti: üniversiteden ayrılışı 1927'deki ilk Percy rahatsızlığımın ortaya çıkmasına neden olan eski arkadaşım öldüğünde. Üçüncü kez bitkinlik bedenimi sardı. İşe gidecek, analiz için Edinburgh'a seyahat edecek gücü bulabiliyordum, çünkü artık işin içyüzüne ulaşmak üzere olduğumu hissediyordum. Sonra, tam belirli bir ilerleme sağlandığını düşündüğümde, Fairbairn neredeyse ölümcül, ciddi virütik bir grip hastalığına yakalanarak yatağa düştü ve altı ay işine ara verdi. Bastırmanın geri dönmesi gerekiyordu, ama hemen onunla kişisel olarak çözemediğim sorunu "entelektüalize etmeye" başladım. Kasıtlı düşünce yoluyla yapılan salt bir entelektüalizasyon değildi bu. Kendiliğinden içgörüler çeşitli zamanlarda su yüzüne çıkıyor ve ben bunları dayanılmaz bir yoğunlukla belirdikçe kâğıda döküyordum. Bu malzemeyle üç yazı yazdım; bu üç yazı *Schizoid Phenomena, Object Relations and the Self* (1968; Şizoid Görüngüler, Nesne İlişkileri ve Kendilik) adlı kitabımın temelini oluşturdu: 1960'da yazılan "Ego-weakness, the Core of the Problem of Psycho-therapy" (Ben Zayıflığı, Psikoterapi Sorununun Özü; Bölüm 6); 1961'de yazılan "The Schizoid Problem, Regression and the Struggle to Preserve an Ego" (Şizoid Sorunu, Bastırma ve Beni Koruma Mücadelesi; Bölüm 2) ve 1962'de yazılan "The Manic-depressive Problem in the Light of the Schizoid Process" (Şizoid Süreç Işığında Manik-depresif Sorun; Bölüm 5). İki yıl içinde bunlar beni Fairbairn'in ikircikli konumunun ötesine götürmüştü. Fairbairn yücegönüllülükle bunun kendi kuramının geçerli ve gerekli bir uzantısı olduğunu kabul etti.

Fairbairn 1959 yılında işine geri döndüğünde, onunla arkadaşımın ölümünü ve onun hastalığını tartıştım; o da şu çok önemli yorumu getirdi: "Sanırım, hastalığımdan bu yana artık iyi babanız veya kötü anneniz değil, ölen küçük kardeşinizim." Birden analitik durumu bütün açıklığıyla gördüm ve hâlâ sakladığım ama göndermediğim bir mektup yazdım ona. Mektubun onda bozulmuş sağlığıyla başa çıkamayacağı kadar büyük bir stres yaratacağını

biliyordum. Birden sorunumu bir analist *ile* asla çözemeyeceğimi görmüş; şunları yazmıştım: "Bir ikilem içindeyim. Analizimi bitirme fırsatını elde edebilmem için analize son vermek zorundayım, ama o zaman da sizin yardımınızdan yoksun kalmış olacağım." Bir kez Fairbairn aktarımda kardeşim olduktan sonra, ya analize son vererek, ya da o ölünceye kadar onunla birlikte kalarak *onu yitirmem* Percy'nin ölümünü temsil edecekti ve ben o travmatik olayın bütün gücüyle yeniden ortaya çıkmasıyla karşı karşıya kalacaktım, üstelik yardım edecek kimsem olmayacaktı. Fairbairn, aktarım analizinde bu konuda bana yardım edebilir miydi? Bozulmuş sağlığıyla edemezdi, ben de o yıl analizimi aşama aşama sona erdirdim. Giderek bozulan sağlığıyla, ben o kritik içgörüye ulaşıncaya kadar benimle birlikte olduğu için ona minnet borçluyum. 1959 ile 1962 yılları arasındaki kuram yazılarımın ardındaki itici güç, Percy travmasının yeniden etkin hale gelmesiydi, bu bende birçok görüşün kendiliğinden ortaya çıkmasını sağlamıştı. Bunu koruyabiliyor ve yapıcı araştırma uğruna kullanabiliyordum, kısmen yavaş yavaş Fairbairn'den vazgeçtiğim için, kısmen Fairbairn görüşlerimin geçerliliğini kabul ettiği için, kısmen de o ölmeden önce analizimi Winnicott ile birlikte sürdürmeye karar vermiş olduğum için.

Fairbairn ilk kez 1954 yılında Winnicott'a benden söz etmiş, ondan bana "Regression Within the Pscho-Analytical Set-Up" (Psikanalitik Ortam İçinde Gerileme; Winnicott, 1958 içinde) adlı yazısını göndermesini istemişti. Winnicott yazıyı gönderdi; beni oldukça şaşırtan bir de mektup yazmıştı: "Freud'la ilişkiniz meselesini iyice gözden geçirmenizi öneriyorum, böylece onunla kendi ilişkinizi kurmuş olursunuz, Fairbairn'inkini değil. Fairbairn, Freud'u altetmeyi isteyerek yaptığı güzel çalışmalara zarar veriyor." Birbirimize karşılıklı üç uzun mektup yazdık. Freud'la olan ilişkimin Fairbairn'in adını duymadan, Londra Üniversitesi'nde Flugel'in danışmanlığında okurken başladığını belirttim. Freud'un içgüdüler psikobiyolojisini kabul etmiyordum, ama psikopatolojideki bulgularını çok önemli buluyordum. Bu yazışmayı şimdi değerlendirdiğimde, Morse'un (1972) vardığı sonuca neredeyse onun sözleriyle 18 yıl önce ulaşmış olduğumu görüyorum: Winnicott'ın "gerçek kendilik"inin Freud'un kuramında yeri yoktur. Yalnızca idde bulunabilir, ama bu da olanaksızdır çünkü id yalnızca kişisiz enerjidir. Gerçekten de, Winnicott'ın terapide Freud'u çok gerilerde bıraktığı kanısındaydım, Fairbairn'in kuramda yapmış olduğu gibi. 1961'de ona *Personality Structure and Human Interaction* (Guntrip 1961; Kişilik Yapısı ve İnsan Etkileşimi) adlı kitabımı gönderdim; bana yazdığı cevapta kitabı satın almış olduğunu belirtmişti. Yayımlandıkça yazılarını okuyordum, onu "klinik açıdan parlak" diye nitelendiren Fairbairn de yazılarını okuyordu. 1962 yılında, yardım almak için başvurabileceğim tek kişinin o olduğu konusunda hiçbir kuşkum yoktu. O sıralar, birkaç seans için ayda bir kez Londra'ya gidebiliyordum, ama daha

önceki analizim bu birkaç seanstan yararlanmamı kolaylaştırmıştı. 1962 ile 1968 yılları arasında 150 seans gördüm; bunların değeri sayılarıyla hiçbir biçimde ölçülemez. Winnicott bana bu kadar uzun aralıklarla yapılan seanslardan bu kadar fazla sonuç elde edilebilmesine şaşırdığını söylemişti; sanırım bunun başlıca nedeni Fairbairn'in gerçekleştirmiş olduğu ön aydınlatma ve benim iki ziyaret arasında analizi canlı tutabilmemdi; ama en önemli nedeni, *Winnicott'ın çözmek için büyük bir gereksinme duyduğum çocukluk dönemine ilişkin derin sezgisel içgörüleri* idi. Winnicott, annemin neredeyse kesin olarak, ilk bebeği olarak benimle başlangıçta, belki de birkaç ay süreyle –kendi kişilik sorunları beni "iyi anne"den yoksun bırakmadan önce– doğal bir annelik dönemi geçirdiğini olağanüstü bir açıklıkla anlamamı sağladı. Analistim aktarımda Percy olduktan sonra, analizi hem sonuçlandıramama, hem de sürdürememe ikilemim hakkında Fairbairn'e yazdığım ama göndermediğim mektubu tamamen unutmuştum. Analize son vermek Percy'nin ölümüne eşdeğer olacak ve daha sonrası için yardım alacağım kimse olmayacaktı. Sona erdirmesem, analistimi travmanın açığa çıkmasını önlemek üzere kullanıyor olacak, bu yüzden ondan yardım alamayacak ve ölümüne tanık olma riskine girecektim. O ilk travmaya ilişkin bellek yitimim Winnicott'la da aşılamadı. Yalnızca yakınlarda fark ettim: Aslında, farkına varmaksızın, Winnicott *nihai bir iyi anneye geri dönmemi ve annemi aktarımda analistimde yeniden doğmuş görmemi* sağlayarak sorunun niteliğini bütünüyle değiştirmişti. Sonradan, Winnicott'ın beni hem Percy'nin ölümü, hem de annemin bana ilgi göstermeyişi şeklindeki ikili travmayla yüzleşme konumuna sokmuş olduğunu fark ettim.

Notlarımı yeniden okuduğumda, meselenin özüne bu kadar çabuk nüfuz edebilmiş olmasına hayret ediyorum. İlk seansta ona Percy'nin ölümüyle yaşadığım travmanın yol açtığı bellek yitiminden söz etmiş; buna karşı oluşturduğum "içselleştirilmiş kötü nesne savunmaları"mı Fairbairn'in köklü bir analize tabi tuttuğunu, ama temel sorunum olduğunu düşündüğüm noktaya –daha sonraki çocukluğun etkin kötü nesne annesi değil, *hiçbir biçimde benimle ilişki kuramayan daha önceki anne*– ulaşamadığımızı belirtmiştim. Seansın sonuna doğru şöyle demişti: "Henüz söyleyebileceğim özel bir şey yok, ama bir şey söylemezsem, benim burada olmadığımı düşünmeye başlayabilirsiniz." İkinci seansta şöyle demişti:

> Beni tanıyorsunuz, ama sizin için bir kişi değilim henüz. Yalnız olduğunuzu ve benim gerçek olmadığımı hissederek ayrılıyor olabilirsiniz. Percy doğmadan önce bir hastalık geçirmiş ve annenizin kendinize bakmanız için sizi yalnız bıraktığını hissetmiş olmalısınız. Percy'yi bakılma gereksinmesi duyan bebek kendiliğiniz olarak kabul ettiniz. O öldüğünde, tutunacak hiçbir şeyiniz kalmamış ve çöküntü yaşamışsınız.

Bu kusursuz bir nesne ilişkileri yorumuydu; ama Fairbairn'den değil

Winnicott'dan geliyordu. Çok daha ileri bir tarihte zaman zaman "derinlerimde bir yerde statik, değişmeyen, hayattan yoksun bir hal" hissettiğimi, "kendimi hareket edemeyecekmiş gibi duyduğumu" belirtmiştim. Winnicott şöyle demişti:

Yüzde yüz böyle hissetseniz, büyük bir olasılıkla hareket edemezdiniz ve birisinin sizi uyandırması gerekirdi. Percy öldükten sonra, şaşkınlık içinde bir çöküntü yaşadınız, ama benliğinizin son derece enerjik olarak yaşamaya devam edecek kadarını kurtarmayı başardınız ve kalanını bir koza içinde bıraktınız, bastırılmış, bilinçdışı olarak.

Keşke Winnicott'ın derin içgörüsünü daha ayrıntılı olarak aktarabilme imkânım olsaydı, ama bir başka örnek vermeliyim. İnsanların sık sık bitmek bilmez faaliyetlerimden ve enerjimden söz ettiğini, seanslarda da suskunluk anlarından hoşlanmadığımı ve zaman zaman çok konuştuğumu söyledim. Fairbairn bunu analizi onun elinden almaya ve onun işini yapmaya çalıştığım –babanın penisini çalma, oidipal rekabet– şeklinde yorumlamıştı. Winnicott bu aralıksız konuşmaya çok önemli yeni bir açıklama getirdi. Şöyle dedi:

Sorununuz, çöküntü rahatsızlığınızın hiçbir zaman çözüme kavuşturulmamış olması. Buna rağmen yaşamaya devam etmeniz gerekiyordu. Yaşamınızın sürmesini bir veri olarak alamıyorsunuz. Varoluşunuzu sürdürmek için büyük bir çaba göstermeniz gerekiyor. Hareket edişinize, konuşmanıza ya da uyanıklık halinize son vermekten korkuyorsunuz. Bir boşluk olduğunda Percy gibi ölebileceğinizi düşünüyorsunuz, çünkü hareket etmezseniz anneniz hiçbir şey yapamaz. Percy'yi ya da sizi kurtaramazdı. Sizi hayatta tutamayacağımdan korkuyorsunuz, bu yüzden kayıtlarınız yoluyla benim için aylık seanslar arasında bağlantı kuruyorsunuz. Boşluk olmamalı. Anneniz sizi kurtaramadığı için, benim açımdan sürekli bir ilgi noktası olduğunuzu hissedemiyorsunuz. "Etkin olma"yı biliyor; uyurken, hiçbir şey yapmanız gerekmeksizin "yalnızca büyümeyi, yalnızca soluk almayı" bilmiyorsunuz.

Artık yer yer sessizliğe katlanabilmeye başlamıştım; bir keresinde biraz kaygı duyduğumda, Winnicott'ın hareket etmesi beni rahatlatmıştı. Hiçbir şey söylemedim, ama o gizemli sezgisiyle şöyle dedi:

Sizi terk edeceğimden korkmaya başladınız. Sessizliğin terk etme olduğunu düşünüyorsunuz. Boşluk sizin annenizi unutmanız değil, annenizin sizi unutması anlamına geliyor, şimdi benimle bunu yeniden yaşadınız. Percy travmasının tekrarlanmasının sağladığı yardım olmadan asla iyileşemeyeceğiniz daha önceki bir travmayı keşfediyorsunuz. Bana aktarım yoluyla, annenizin sizi terk ettiğini hatırlamak zorundasınız.

İlişki kurmayan bir anneyle bebeklikteki "nesne ilişkileri durum"umun boşluğuna Winnicott'ın böylesine doğrudan nüfuz ettiğini görmenin beni ne kadar etkilediğini aktarmak çok zor.

Analizimin sonunda, seansta birden gene aralıksız konuşmaya başlamış-

tım. Bu kez Winnicott farklı ve olağanüstü bir yorumda bulundu. Dedi ki:

Sanki benim yardımımla bir çocuk doğuruyor gibisiniz. Bana yarım saatlik yoğun, zengin içerikli bir konuşma yaptınız. Dinlemede ve sizin için durumu korumada zorluk çektim. Benimle aralıksız konuşmanıza dayanabileceğimi ve yok olmayacağımı bilmek zorundaydınız. Siz yıkıcı değil yaratıcı bir şeyin sancısını çekerken, zengin içerikli bir şey üretirken ben dayanmak zorundaydım. "Nesne ilişkisi"nden, "nesneyi kullanma"dan söz ediyor ve onu yok etmediğinizi görüyorsunuz. Bu yorumu beş yıl önce yapamazdım.

Daha sonra Winnicott Amerika'da "The Use of an Object" (Bir Nesnenin Kullanımı; Winnicott, 1971 içinde) adlı bildirisini sundu ve kanımca pek de şaşırtıcı olmayan bir biçimde ağır eleştirilere uğradı. Yalnızca olağandışı bir insan bu tür bir içgörüye ulaşabilirdi. Derin bilinçdışımda bebek kendiliğime iyi bir emzirici anne oldu, gerçek annemin anneliğini yitirdiği ve canlı bir bebek olarak bana artık katlanamadığı noktada. O zaman değil, daha sonra anlamıştım: Winnicott, Percy'nin ölümüyle yaşadığım travmayı anlayış tarzımı bütünüyle değiştirmişti, özellikle şu sözleri söylediğinde:

Sizin de iyi memeniz var. Her zaman aldığınızdan çok daha fazlasını verebildiniz. Ben size iyi geliyorum, ama siz de bana iyi geliyorsunuz. Sizin analizinizi yapmak, neredeyse yaşadığım en rahatlatıcı şey benim için. Sizden önceki kişi hiçbir işe yaramadığımı hissettiriyor bana. Sizin benim için iyi olma zorunluluğunuz yok. Bu iyiliğe ihtiyacım yok ve onsuz da yapabilirim, ama gerçekten de siz bana iyi geliyorsunuz.

Nihayet daha sonra olacaklarla başa çıkabilmem için çocuğuna değer verebilen bir annem vardı. Sözünü etmeye değmez ama Winnicott'a katılmadığım tek nokta, zaman zaman, mesafeli annemden bir tepki alabilmeye yönelik öfkeli kavgamı değil, Freud ile Klein'ın "içgüdü kuramı"nı, idi, doğuştan saldırganlığı ima eder şekilde "ilksel sadizmime, bebeğin amansızlığına ve acımasızlığına, saldırganlığıma ulaşmak"tan söz etmesiydi. Çünkü "ölüm içgüdüsü"nü kabul etmediğini ve ben ona gittiğimde Freud'u çok aşmış olduğunu biliyordum. Bir keresinde bana şöyle dedi: "Biz Freud'dan farklıyız. O belirtileri tedavi ediyordu. Biz yaşayan insanlarla, bütünüyle yaşayan ve seven insanlarla ilgileniyoruz." 1967'de yazdığı "The Location of Cultural Experience" (Kültürel Deneyimin Yeri; Winnicott, 1971 içinde) adlı yazısını vermişti bana; yazıda şöyle diyordu: "Fairbairn'in alanında olduğumu görüyorum: 'tatmin arayışı'na karşı 'nesne arayışı.'" O zaman, Winnicott ile Fairbairn'in ilk travmatik yıllarımı yok etmek üzere birleştikleri kanısına varmıştım.

Bu değerlendirmeyi öngörememiş olduğum bir şeyle tamamlamak istiyorum. Winnicott'ın iyi anne haline gelmesi, bana yaşayan ve yaratan birisi olma özgürlüğünü vermesi, Percy'nin ölümünün anlamını o şekilde değiştirdi ki, bu travmayı ve analizimi nasıl sona erdireceğim konusundaki ikilemimi

çözmemi sağladı. Winnicott benimle derin bilinçdışımda ilişki kurarak bir noktayı görmeye katlanabilmemi sağladı: Belirgin bir ölüme doğru giden çöküntümün nedeni, Percy'yi yitirmek değildi yalnızca, beni hayatta tutamayan anneyle yalnız başıma bırakılmamdı. Ama onun derin sezgisel içgörüsü sayesinde, artık ilişki kurmayan bir anneyle tek başıma değildim. Winnicott'ı en son Temmuz 1969'da gördüm. Şubat 1970'te doktorlar aşırı çalıştığımı ve emekliye ayrılmazsam "Tabiatın icabıma bakacağı"nı söylediler. Bilinçdışı olarak bunu "Tabiat Ana"nın sonunda etkin kendiliğimi ezeceği tehdidi olarak algılamış olmalıyım. Ne zaman tatile girsem, kilisedeki "kardeş figürü"mün 1938'deki ayrılışının ve benim buna bitkinlik rahatsızlığıyla tepki verişimin ayrıntılarını yeniden yaşama biçiminde geçmişe dönme zorlantısı altında hissediyordum kendimi. Bir süre sonra, bunun önemli olduğunu ve beni bütün yaşam öykümü yazmaya yönelttiğini gördüm, sanki yaşadıklarımın hepsini bulgulamam gerekiyormuş gibi. Ekim ayında akciğer iltihabına yakalanmıştım ve beş hafta hastanede yattım. Danışmanım "Dinlenin. Aşırı çalışıyorsunuz," dedi. Bilinçdışı bir zorlantılı gerilemeye karşı savaştığımı fark etmiyordum hâlâ. "Emeklilik" fikri ile etkin kendiliğimi yaşatma konusunda anneme karşı savaşımı yitirmenin derin korkusu arasında bağlantı kurmamıştım. Kış mevsimi boyunca ağır seyreden bir iyileşmeden sonra, 1971 yılına girdiğimiz gün Winnicott'ın gribe yakalandığını duydum. Hemen Masud Khan'a Winnicott'ın nasıl olduğunu sordum, o da iyi olduğunu ve arkadaşlarından haber almaktan hoşlandığını söyledi, ona bir-iki satır bir şeyler yazdım. Bir süre sonra telefon çaldı ve tanıdık ses şunları söyledi: "Merhaba. Mektubunuz için teşekkür ederim." Sonra biraz çene çaldık. Yaklaşık iki hafta sonra telefon yeniden çaldı ve *sekreteri bana vefat etmiş olduğunu söyledi. O akşam korkunç bir rüya gördüm. Annemi gördüm,* kara, hareketsiz, sabit bakışlarla boşluğa bakıyor, ben onun yanında donakalmış hareket edemediğimi hissederken *beni tamamen görmezlikten geliyor:* Onu ilk kez böyle bir rüyada görmüştüm. Daha önce hep bana saldırırken görürdüm. İlk düşüncem şu oldu: "Winnicott'ı yitirdim ve depresyon içindeki, beni görmezlikten gelen annemle baş başa kaldım. Percy öldüğünde bunları hissetmiştim." Winnicott'ın ölümünü Percy travmasının bir yinelenmesi olarak görmüş olmam gerektiğini düşündüm. Yalnızca yakınlarda bunun böyle olmadığını anladım. Üniversitedeki arkadaşım öldüğünde ya da kilisedeki meslektaşım ayrıldığında annemi bu şekilde görmemiştim rüyamda. O zaman, Percy'nin ölümünden sonra olduğu gibi hastalanmıştım. Bu kez durum oldukça farklıydı. Bu rüya, gecelerce süren zorlayıcı bir rüya dizisini başlattı; bu rüyalar kronolojik sırayla tek tek yaşadığım her eve geri götürüyordu beni: Leeds'deki, Ipswich'deki, Üniversite'deki, ikinci Dulwich dükkânı ve son olarak ilk dükkân ve ilk kötü yedi yılın yaşandığı ev. Aileden kimseler, eşim, kızım, Mary Teyze, babam ve annem sürekli olarak geri geliyordu bu rüyalarda; babam hep destekleyici, an-

nem hep düşmandı, ama Percy'den herhangi bir iz yoktu. Annemle Percy sonrası dönemdeki savaşlarımda kalmaya çalışıyordum. Sonra, aradan yaklaşık iki ay geçmişti ki gördüğüm iki rüya en sonunda Percy'nin yaşamı ve ölümüne ilişkin bellek yitimini ortadan kaldırdı. Kendimi rüyada net olarak üç yaşımda görmek şaşırtmıştı beni, ben olduğum belliydi, bir bebek arabasını tutuyordum, arabanın içinde yaklaşık bir yaşındaki kardeşim uyuyordu. Stres içindeydim, kaygıyla sol tarafa anneme bakıyordum, bizi fark edip etmediğini görmek için. Ama annem sabit bakışlarla uzağa bakıyordu, bizi görmezlikten geliyordu, o rüya dizisindeki ilk rüyada olduğu gibi. Ertesi gece rüya daha da şaşırtıcıydı.

Bir başka adamla birlikte duruyorum, benim ikizim, ikimiz de ölü bir nesneyi tutmak için uzanıyoruz. Birden öteki adam yığılıp kalıyor. Aniden rüyadaki sahne değişiyor: aydınlık bir odadayız, burada Percy'yi bir kez daha görüyorum. O olduğunu biliyorum, yüzü, kolları ve göğsü olmayan bir kadının kucağında oturuyor. Bir kişi değil, yalnızca oturulacak bir kucak. Percy son derece üzgün görünüyor, dudaklarının kenarları aşağı doğru büzülmüş ve ben onu gülümsetmeye çalışıyorum.

O rüyada, onu ölü bir nesne olarak görüp, yakalamak için uzandığımda, yığılıp kalma anısını yeniden yaşamıştım. Ama yaptığım bir şey daha vardı. Gerçekten iki rüyada da Percy'nin ölümünden önceki zamana geri dönmüş, "çehreden yoksun" kişiliksizleştirilmiş annemi ve ikimizle de hiçbir biçimde ilişki kuramayan kara, üzgün anneyi görmüştüm. Winnicott şöyle demişti: "Percy'yi bakılmaya muhtaç kendi bebek kendiliğiniz olarak kabul etmişsiniz. O öldüğünde, hiçbir şeyiniz kalmamış ve yığılıp kalmışsınız." Neden rüyamda önce "yığılıp kalma"yı görüyor, sonra geriye giderek Percy'ye baktığımı görüyordum? Kanımca, Percy'yi annemin kucağında ölmüş görmenin şoku karşısındaki ilk dehşete düşmüş çaresizlik tepkim yığılıp kalmaydı, ama teyzemin ailesinde uğruna yaşayacağım başkalarını bulduğum için hayatta kalma şansını hemen yakalamıştım.

Bu rüya dizisi beni bütün analiz kayıtlarımı çıkarıp yeniden incelemeye götürdü, ta ki bir şeyi fark edinceye kadar: Winnicott'ın ölümü bana Percy'nin ölümünü hatırlatmıştı, ama iki durum birbirinden tamamıyla farklıydı. Zorlantılı gerileme süreci Winnicott'ın ölümüyle değil; "emeklilik" tehdidiyle başlamıştı, sanki annem sonunda beni yenik düşürecekmiş gibi. Winnicott'ın ölümünü değil, Percy'nin ölümünü ve annemin bizimle hiçbir biçimde ilişki kuramayışını görmüştüm rüyamda. Winnicott'ın "Bebek diye bir şey yoktur": bir başka deyişle "anne ve bebek" olması gerekir görüşünün bundan daha iyi rüya-kanıtı olabilir miydi, ya da Fairbairn'in temel ruhsal gerçekliğin "kişisel nesne ilişkisi" olduğu görüşünün daha iyi bir kanıtı? Derin bilinçdışımda bu temel travmayla yeniden yüzleşme gücünü ne vermişti bana? Şu olmalı: Winnicott benim için, hiç kuşkusuz başka birçok kişi için de, ölmemişti ve ölemezdi. Hiçbir zaman babamın öldüğünü hissetmemişimdir,

onun bende derin bir biçimde yaşadığını, annemin daha sonraki etkin paralize edici yasaklayıcı etkisine karşı koyabilmemi sağladığını duymuşumdur. Şimdi Winnicott, annem ilişki kuramadığı için hasta düşen daha önceki yitmiş parçamla yaşayan bir ilişki içine girmişti. *Winnicott onun yerini almış ve annemin paralize edici şizoid uzaklığını gerçek bir rüyada yeniden yaşayarak hatırlamayı olanaklı ve güvenli hale getirmişti.* Yavaş yavaş bu bende sağlam bir kanıya dönüştü ve o özerk olarak geriletici zorlantılı rüya dizisinin volkanik patlamasından kurtulmamı sağladı – bana yaklaşık yirmi yıldır analizde aramış olduğum kazançları sonunda elde ettiğimi hissettirerek. Bütün ayrıntılı anılar, rüyalar, travmatik olaylara ilişkin belirtilerden sonra, insanlar ve belirli duygu-heyecan gerilimleri derinlemesine çalışılmış, geriye bir şey kalmıştı: *o ilk yedi yılda aile yaşamımızı oluşturan kişisel ilişkiler atmosferinin bir bütün olarak niteliği*. Anneme yönelik üzüntülü bir ruh hali olarak varlığını sürdürüyor o yıllar: Çocukluğunda öylesine hırpalanmış ki, kendi "gerçek kendiliği"ni gerçekleştiremediği gibi, benim "gerçek kendiliğim"i gerçekleştirmeme de imkân vermedi. Farklı anılarım olamaz. Ama analizde, "gerçek kendiliğim"i bulma ve olma mücadelemi destekleyen babamın içimde ne kadar derinlemesine güvenli bir zihinsel kazanım haline geldiği şeklindeki keşfim ve Fairbairn'in baskıcı annemi ona aktarma şeklindeki olumsuz aktarımımı –ta ki o bana inanan bir başka iyi baba haline gelinceye kadar– çözmesi ve son olarak Winnicott'ın ilişki kurmayan annemin bıraktığı boşluğa nüfuz etmesi –böylece kendim olmanın güvenliğini yaşayabilmem– bunu telafi ediyor. Şunu da eklemeliyim: Eşimin anlayışı ve desteği olmasa, bu analizlerden geçemez ya da bu sonuca ulaşamazdım. Psikanalitik psikoterapi nedir? Bana göre, güvenilir ve anlayışlı bir insani ilişkinin sağlanmasıdır; bu ilişki derinden bastırılmış travmalı çocukla öyle bir temas kurar ki, insan yeni, gerçek bir ilişkinin verdiği güvenle, ilk oluşturucu yılların travmatik mirasıyla –bu miras yüze çıktıkça ya da bir patlamayla bilince yükseldikçe– yaşayabilir hale gelir.

Psikanalitik terapi deneysel bilimlerin "teknik"lerinden birine, kendiliğinden işleyen nesnel bir "kendinde şey"e benzemez. Bir etkileşim sürecidir, iki değişkenin, özgür kendiliğinden gelişmeye doğru birlikte çalışan iki insanın kişiliklerinin bir sonucudur. Analiz olanın yanı sıra analist de gelişir. Böylesine dinamik kişisel deneyimlerle uğraşırken bir analist değişmeden kalıyorsa bir şeyler yanlış gidiyor demektir. Benim açımdan, Fairbairn babamın benim için yaptıkları üzerinde bir kişi olarak gelişme gösterdi, bir analist olarak da üç buçuk yaşımdan yedi yaşıma kadar annemden bağımsızlaşma savaşlarımın nasıl kişilik oluşumuma işlemiş olduğunu en ince ayrıntılarıyla keşfetmemi sağladı. Bu olmasa, yaşlılığımda annem kadar aksi biri olup çıkabilirdim. Tamamıyla farklı bir kişiliği olan Winnicott, annemin üç buçuk yaşıma kadar bıraktığı boşluğu anlayıp doldurdu. Her iki analiste de ihtiyacım vardı ve her ikisini de bulmuş olmak gibi olağanüstü bir talihim oldu. Onla-

rın farklılıkları, oluşumumdaki farklı yönler açısından bir teşvik oldu. Fairbairn'in fikirleri, meseleleri aydınlığa kavuşturan "kesin mantıksal kavramlar"dı. Winnicott'ın fikirleri, insanı daha ötesini keşfetmeye yönlendiren "imgelemsel varsayımlar"dı. Bir örnek vermek gerekirse, Fairbairn'in libidinal, anti-libidinal ve merkezi ben şeklindeki ruh içi yapı kuramı ile Winnicott'ın kişilerin karışık ruhsal gerçekliğine yönelik sezgisel içgörüsü niteliğindeki "gerçek ve sahte kendilikler"ini karşılaştırabiliriz. Belki de hiçbir analist tek başına analiz gören kişinin duyduğu gereksinmeleri karşılayamaz; biz de, hastaların bizden ellerinden geldiğince yararlanmasına izin vermekle yetinmeliyiz. Elimizde bir kuram olduğu için, kendimizi her şeyi bilen ve her şeye gücü yeten kimseler olarak sunmaya cesaret edemeyiz. Fairbairn de bir keresinde şöyle demişti: "Analize ne katarsanız onu alırsınız"; kanımca bu hem analist, hem de analiz gören için geçerlidir. Bana göre, açık bilinçli içgörünün gelişimi duygusal olarak zaten gerçekleştirilmiş kazanımlara tam olarak sahip olunmasını gösterir, insanı daha fazla duygusal gelişim sağlamak için başka duygusal zorluklara girmeye teşvik eder. Yalnızca bilinçli anlayışı göstermekle kalmaz, "kendiliğin" içsel özünün ve "ilişki kurma" yetisinin güçlendiğini de gösterir. Psikopatolojik malzeme açısından ise, rüyalar ruh içi yapımızı açığa vurur. İçselleştirilmiş çatışmalarımızı, başlangıçta dış dünyamızdaki savaşımlara ilişkin anılarımızı, sonra da iç gerçekliğimiz haline gelen çatışmalara ilişkin anıları ve hayalleri, "nesne ilişkileri"ni canlı tutmak için –yalnızca "kötü nesne ilişkileri" olsa da, çünkü "ben"imize sahip olabilmek için bunlara gereksinmemiz vardır– bilincin uç noktalarında yaşama tarzıdır. Kişisel olarak yaşadığım deneyim şuydu: O son rüyalar dizisi bilinçdışıma ne kadar derinden nüfuz ettiyse, rüya görme yavaş yavaş o kadar silinip yerini "belli bir ruh haliyle uyanma"ya bıraktı. Çok önceleri bilinçli olarak içinde olduğum, daha sonra bilinçdışı olarak derinden yaşadığım bir ruh halini –yavan bir mekanik yaşamdan kopmuşluk duygusu, hiçbir şeye ilgi duymama, sessizlik, içe kapanma, varoluşa ilişkin bütün anlamın yittiği duygusuyla rutin hareketleri gerçekleştirme– hayal kurarak ya da düşünerek değil, yalnızca bilinçli olarak hissederek fark etmeye başladım. Bunu üst üste birkaç sabah yaşadım, sonunda yerini yaşama karşı normal bir ilgiye bırakıp yok olduğunu görmeye başladım: zaten beklenen de buydu.

Her bireye özgü ve onun geçmişiyle belirlenmiş bir doğal düzen vardır; bu düzen içinde (1) sorunlar bilinçli hale gelebilir ve (2) yorumlar önemli ve değiştirici olabilir. Bireyin gelişiminin izlediği seyri belirleyemeyiz, tek yapacağımız bu seyri izlemektir. Son olarak, kuramın kaynakları şeklindeki güç soruya gelince: kuramımızın kökleri psikopatolojimizde olsa gerek. Her şeyin anlaşılmaz olduğu bir zamanda Freud'un cesur kendilik çözümlemesinin ima ettiği buydu. Kendi kişiliğimizin yapısı ve işleyişiyle herhangi bir ilişkisi olmayan bir kişilik yapısı ve işleyişi kuramı düşünebileceğimiz fikri bariz bir

imkânsızlık olmalıdır. Kuramımız çok katıysa, büyük bir olasılıkla ben savunmalarımızı kavramsallaştıracaktır. Esnek ve ilerlemeye açıksa, süregiden gelişme süreçlerimizi kavramsallaştırması ve başkalarının sorunlarına, terapi olanaklarına ışık tutması mümkündür. Balint'in "temel hata"sı ve Winnicott'ın "iletişimsizlik çekirdeği" –bu görüngüleri evrensel saydıklarına göre– onların kendi ve dolayısıyla da başka insanların temel gerçekliklerini "sezgisel olarak duyma" yolları olsa gerektir. Fairbairn'in varolan kuramda mantıksal açıdan ilerleme sağlayacak gelişmeleri belirten, kesinlikle entelektüel açıdan tanımlanmış kuramsal kurgularından farklı olarak, Balint ve Winnicott'ın çalışmaları da bebeklik döneminin daha derinden keşfedilmesine zemin hazırlar; bu dönemde, bebeğin genetik donanımı ne olursa olsun, annenin "ilişki kurma" yetisi ya da yetisizliği bebeğin ruhsal sağlığının "olmazsa olmaz" koşuludur. Başlangıçta iyi bir ebeveyn bulmak, ruhsal sağlığın temelidir. Bunun olmaması halinde, insanın analistinde gerçek bir "iyi nesne" bulması, hem bir aktarım deneyimidir, hem de gerçek bir yaşam deneyimi. Gerçek yaşamda olduğu gibi analizde de, bütün ilişkilerin incelikli bir ikili doğası vardır. Bütün yaşamımız boyunca, bizi güçlendiren ya da rahatsız eden iyi ve kötü figürleri kendimize katarız; psikanalitik tedavide olan da budur: psikanalitik tedavi, iki gerçek insanın, tedavinin bütün karmaşık olanakları içinde buluşması ve etkileşimidir.

Çeviren: Kemal Atakay

KAYNAKÇA

Fairbairn, W. R. D. (1952a), *Psychoanalytic Studies of the Personality*, Londra: Tavistock Publications.

—— (1952b), "Theoretical and Experimental Aspects of Psycho-analysis", *Brit. J. Med. Psychol.* 25, ss. 122-7.

—— (1954), "Observations of the Nature of Hysterical States", *Brit. J. Med. Psychol.* 27, ss. 106-25.

—— (1955), "Observations in Defence of the Object-Relations Theory of the Personality", *Brit. J. Med. Psychol.* 28, ss. 144-56.

—— (1956), "Considerations Arising out of the Schreber Case", *Brit. J. Med. Psychol.* 29, ss. 113-27.

—— (1958), "On the Nature and Aims of Psychoanalytical Treatment", *Int. J. Psycho-Anal.* 39, ss. 374-85.

Guntrip, H. (1960), "Ego-Weakness, the Hard Core of the Problem of Psychotherapy", Guntrip (1968) içinde.

—— (1961), *Personality Structure and Human Interaction,* Londra: Hogarth Press.

—— (1968), *Schizoid Phenomena, Object-Relations and the Self,* Londra: Hogarth Press.

Morse, S. J. (1972), "Structure and Reconstruction: A Critical Comparison of Michael Balint and D. W. Winnicott", *Int. J. Psycho-Anal.* 53, ss. 487-500.

Sutherland, J. (1965), Anma Yazısı, W. R. D. Fairbairn, *Int. J. Psycho-Anal.* 46, ss. 245-7.

Winnicott, D. W. (1958), *Collected Papers, Through Paediatrics to Psycho-Analysis,* Londra: Tavistock Publications.

—— (1971), *Playing and Reality,* Londra: Tavistock Publications (*Oyun ve Gerçeklik,* çev. Tuncay Birkan, Metis, 1998).

SIGMUND FREUD, WOODY ALLEN, YUMURTALAR VE DİĞERLERİ

Yavuz Erten

Sigmund Freud (1913), "Omlet yapmak için yumurtaları kırmak gerek," der. Bu sözü psikanalitik tekniğin uygulamalarındaki riskleri tartışırken sarfeder. Her psikanalitik uygulama kendi kuramsal kaynağında bir geçerliliğe sahiptir. Bu kuramsal geçerliliğin mutlakiyeti, yaşamın kaypak zemininde görecelileğin çok sayıdaki olasılığı ile karşılaştığında eleştirel zihinlere sakıncalar üşüşür. Freud sapına kadar bir bilim ve ilim adamıdır ama aynı zamanda gözü pek bir uygulamacıdır. "Yumurtalar kırılmadan olmaz," der. Psikanaliz üzerine düşünmek, konuşmak ve yazmak da çeşitli eylem türleri olduğu için "yumurtaları kıracak"tır. Bu eylemleri yumurtalara zarar vermeden yapmak iddiasında olmak, Psikanalizin saatini 1939'da durdurmak anlamına gelir. O saat ki Psikanalizin doğum yılı 1896'dan Freud'un 1939'daki ölümüne kadar hiç durmamıştır.

Hadi gelin birkaç yumurta da biz kıralım.

*

Psikanalizin tekniği bir çözümlemedir. Psikanaliz hastanın iç dünyasını çözümler. Analist bu çözümlemeyi yorumlarla hastaya iletir. Yorumlar hastanın iç dünyasında değişimlere yol açar. Bu yorumlar bir hakikati ifade etme iddiasındadırlar. Bu özellikleri sebebiyle onlar birer yargıdırlar. Yargı kelimesini, adalet kavramını ve dolayısı ile "yargılama"yı çağrıştırdığı için temkinli kullanıyorum. Kullandığım hali ile yargı kelimesi "hakikat ile ilgili varılan sonuç" anlamındadır. Analistin hastası hakkındaki yargılarının doğruluğu ve mantıksal geçerliliği, onun analitik eğitimini tamamlamış olmasına bağlıdır. Analist eğitiminin en önemli parçası analist adayının iç dünyasının çözümlenmesi, bir başka deyişle analist adayının analizidir. Bu analiz, analist adayının kendi iç dünya dinamiklerinin farkına varıp zorluk ve zayıflıkların üstesinden gelmesini sağlamakla kalmaz, bir analiz sürecinin nasıl gerçekleştirildiğine dair

bir öğretim işlevini de görür. Analist adayı, haftada birkaç günden senelerce Psikanaliz ustasını işini yaparken izlemiştir (görmemiştir ama izlemiştir).

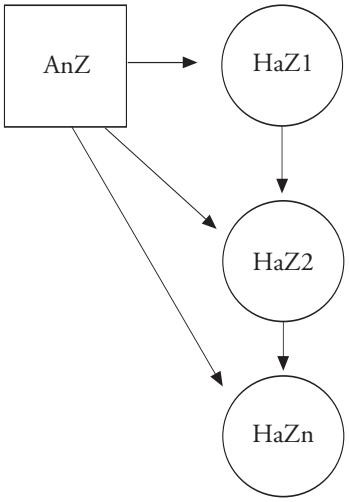
Analist adayı artık analist olarak kabul edileceği yetkinliğe erişince ne yapar? O artık divana yatmaz. Divana yatan hastalardır. Artık hastaların çağrışımları, dolayısıyla onların iç dünyaları çözümlenecektir. Geçmişteki analist adayının sözleri "çözümlenen", şimdiki analistin sözleri "çözümleyen"dir. Analistin sözleri, Psikanalitik kuramın mutlak bilgisinin hastanın çağrışımlarını çözmek amacı ile –onun gerçeğine uygun bir şekilde– dile getirilmesidir. Peki bu çözümleme süreci nasıl gerçekleşir?

Toksöz Karasu'ya (1989) göre analitik süreç bir satranç oyununa benzetilebilir. Satrancın her bir oyunda geçerli olan değişmez kuralları ve gerçekleri vardır. Ancak hiçbir satranç oyunu bir diğer satranç oyununun aynısı değildir. Benzerlikler olabilir, ancak taşların hareketleri ve iki oyuncunun karşılıklı hamle etkileşiminin yüksek sayıdaki olasılık zincirleri her bir oyunu eşsiz kılar. Her bir analitik süreç gerçekten de eşsiz midir? İnsan ve onun psikolojisi hakkındaki bilgi ve deneyimlerim bana öyle olması gerektiğini söylüyor. Ancak Psikanalizi oldukça pozitivist bir çizgide tutan klasik yaklaşımın bu gerçeği yeterince göremediğini ve değerlendirmeye almadığını düşünüyorum.

Tartışmamın merkezine zamanı ve onun getirdiği değişimlerin göreceliliğini koymak isterim. Psikanaliz bu zamansal göreceliliği hasta için değerlendirmeler yaparken oldukça önemser. Hasta başlangıçta bilinçsizdir, ancak çözümleme süreci ilerledikçe bilinçlenecektir. Hastanın bugün kullandığı ve habis etki yaratan savunmalar yarın devredışı kalacaklardır. Hastanın analistine duyduğu aktarım duyguları, aktarım yorumlarla çözümlendiği zaman hız kesecektir. "Dün", "bugün" ve "yarın" hastanın gerçeğini anlama ve açıklama uğraşında sık başvurulan referanslardır. Öte yandan, bu referanslar analistin düşünceleri, duyguları ve etkinliğini hastanın değerlendirilmesindeki kadar bağlamaz. Analist, hastaya göre adeta zaman-dışı dır. Hint mitolojisine bir gönderme yaparak diyebiliriz ki, o geçirdiği çözümleme süreci sayesinde zamanın deterministik zincirinden kurtulmuş, "Karma"yı kırmıştır . O bir anlamda "aydınlanmış insan"dır. Hastanın üzerinde yürüdüğü zamansal düzlemi bir cetvel gibi düşünürsek, analist, cetvel-hasta ilişkisini bu boyutların dışında kalmış bir göz gibi seyretmektedir. Hastanın attığı her adımda üstüne bastığı noktayı ve sonrasında ulaşacağı noktaları gözlemekte ve bilmektedir.

Zamanın (Z) birimlerini, Z1, Z2, Z3... Zn olarak simgeleştirirsek, hastanın bu zaman boyutundaki sözleri, eylemleri, HaZ1; HaZ2; HaZ3... HaZn olarak sıralanacaktır. Analistin söz ve eylemleri de (veya sözsüz iletişimleri; eylemsizlik eylemleri) AnZ1; AnZ2; AnZ3... AnZn olarak sıralanacaktır. Ancak bu durum, analistin bilgisi ve bilinci açısından değerlendirildiği zaman

sadece bir dış görünüştür. Analist hastanın zaman-bağımlılığına uyum sağlamak için bir anlamda "...mış gibi davranmaktadır". Örneğin analist hastanın çatışmasının sebebini bildiği halde bunu hastaya yorumlamamakta, onun sorularına –yanıtlarını bildiği halde– karşılık vermemektedir. Böyle bir çözümleme sürecini zaman boyutunda ifade etmek istersek ortaya aşağıdaki şekil çıkmaktadır:



Şekil 1

Şekilde görüldüğü gibi analist zamana bağımlı olmayan bir noktada durur. Değişen, dalgalanan, farklılaşan hastadır. Analist ise ilk seansta neyse, son seansta da o olma iddiasında ve konumundadır. Bu abartılı ifadeler tabii ki gerçeği yansıtmamaktadır. Bu satırları okuyan ve yukarıdaki şekle bakan analistler türlü itirazlara girişebilirler. Ancak bu itirazlar ve analiz odasındaki duruşlarının temelindeki düşünceler eninde sonunda birbiri ile çelişirler. Aktarım olgusunu ele alalım. Bilindiği üzere, aktarım ve özellikle aktarım nevrozu, hastanın, analisti geçmişindeki çatışmanın etkisinde algılaması ile ortaya çıkar. Hastanın analiste yönelik düşünceleri ve duyguları nesnel gerçeklik değil, çarpıtmalardır. Nesnel gerçekliği bilen analist, bu çarpıtmaları kolayca algılar ve zamanı gelince yorumlar. Nesnel gerçekliği bilme konumunda olmak yani analist koltuğunda oturmak, –hastanın kendini deterministik bağlarından kurtaramadığı– "zaman"dan bağımsız olmaktır. Analist adına düşünürsek, hem hastanın o çarpık algılamalarında hiç pay sahibi olmadığını varsaymak, hem de hastanın çağrışımlarında "nesnel gerçeklik"ten herhangi bir sapmayı hemen fark etmek, zaman boyutunda bir çeşit "dışarıda oluş", varlık boyutun-

da ise bir "yok oluş"tur. Adeta analist yoktur. Veya şöyle söyleyelim: Analist bir Tanrı kadar vardır ve bir Tanrı kadar yoktur. Hasta adeta "araf"ta tek başına konuşmaktadır.

*

Yukarıdaki satırları okuyan, Psikanalizle yakın tanış olan kişiler çeşitli itirazlar dile getirebilirler; yukarıdaki analiz ve analistin benim kafamdaki çarpılmış imgeler olduğunu söyleyebilirler. Bunlar sıkı bir Psikanalizden geçirilmesi gereken anormallikler olarak değerlendirilebilir. Zaman zaman ben de kendimle ilgili böyle düşünce ve duygulara kapılsam da, Psikanalitik dünyada sık rastlanan bir olgu, bunları dile getirmek konusunda beni ikna ediyor. Bu olgu bana göre "samimiyet eksikliği"dir.

Lacan'a göre, analist aslında bir şey bilmez. Ancak hasta onun bildiğini düşünür. Bu bildiğini sanma süreci (analizin kendisi) sonucunda analist artık gerçekten hastayı bilmeye başlar. Bu sözler gerçekten hoş ve cesur görünmektedir. Ancak samimi midir? Analist gerçekten başlangıçta hiçbir şey bilmemekte midir? Gerçekten öyleyse, o zaman sunduğum şekil gerçek olmayacaktır. Analist de hastası ile beraber zamanın göreceliliğine mahkûm olacak; mutlakiyetin "zamansızlık locası"nda oturamayacaktır. Ancak bu sonuca varmak o kadar kolay değildir. Bu sonuca varışı, kendilerini sürekli doğrulayan kehanetler olarak kuramsal beklentiler engellemektedir. Psikanalitik süreç klasik hali ile bir çıplak antropolojik göze sahip değildir. Ayrıca antropolojik çaba ne kadar "geçmişi"nden kurtulabilir? Bu soruya "sonuna kadar kurtulabilir" yanıtını vermek olası değil. Ancak antropoloji bunu bütünü ile başaramayacağının bilincinde olma durumundadır ve açıklama "samimiyeti"ne sahiptir. Zaten antropolojiyi var kılan da bu samimiyet değil midir?

Psikanaliz süreçleri eninde sonunda aktarımları doğuracaksa, bu aktarımlar hep Oidipus kompleksine dayanacaksa, yorumlar önce dirençle karşılanıp, sonra kabul edilecekse ve yavaş yavaş patoloji buharlaşacaksa ve dört-beş sene sonra analist ve hasta vedalaşacaksa... Tüm bunları analizin ilk gününde bilen ve öngören analist gerçekten hiçbir şey bilmemekte midir? Yoksa bilmiyormuş gibi mi davranmaktadır? Yine devam edersek, analistin hasta hakkındaki duygu ve düşünceleri analize tabi tutulurken, analistin hastası hakkındaki duygu ve düşünceleri çözümlemenin nesnesi değil etkinliği ve aracıysa; analist, analizin son gününde de, ilk günündeki etkinliğini analist nesnelliğinin gerekirliği olarak sahipleniyor ve meşru kılıyorsa ve bunu "nesnel gerçekliği bilme sağlığı"nın maskesi ve pelerini olarak taşıyorsa, antropolojik bir cesaret ve açıklıktan söz edebilir miyiz? Tüm bu koşullar karşısında, analist aslında bir şey bilmez; hastası onun bildiğini sanır sözü, hoş görünme kaygısı taşıyan,

moda tabiri ile politik olarak doğru bir tavır ortaya koymadır; ancak samimi değildir.

*

Antropoloji mantropoloji derken, tartışmayı bir "gören-görülen", "yorumlayan-yorumlanan", "çözümleyen-çözümlenen" ikilemleri düzlemine getirdim galiba. Bu düzlemde insanlık tarihinin en öne çıkan olgularından birinin Doğu-Batı ikilemi olduğunu düşünüyorum. Kastettiğim şey, beyaz Batılı erkeğin "öteki"ni "nasıl gördüğü", "yorumladığı" ve "çözümlediği".

Thierry Hentch'in (1988) *Hayali Doğu* adlı eserinde berraklaşan bir resim var. Batı için, tarihin bir noktasından itibaren bir öteki (Doğu) oluşur. Pers savaşları, Truva savaşı gibi birtakım tarihi olaylar ve coğrafi uzaklık gibi nedenler tarafından beslenen bu durum, İslam'ın doğumundan sonra iyice kristalleşir. Batı, uzaklığın ve cehaletin sisleri arasında bir atıflar kazanı yaratıp, içini tüm "ben-olmayanlar"la doldurur. Bu bakış bir görme, yorumlama ve çözümleme etkinliği ile oryantalizm gibi bir ürüne dönüşür. Bu sürecin en çarpıcı yanı belli bir süre sonra Doğulu için de Doğu'nun bu resim haline gelmesidir. Doğulu kendisi ile ilgili değerlendirmelerini, çıkış noktası arayışlarını ve Batı'yı, bu kendisine zerkedilen ikilemin güdümünde yapar olur. Yorumlanan ve çözümlenen bu yorum ve çözümleme ile özdeşleşir.

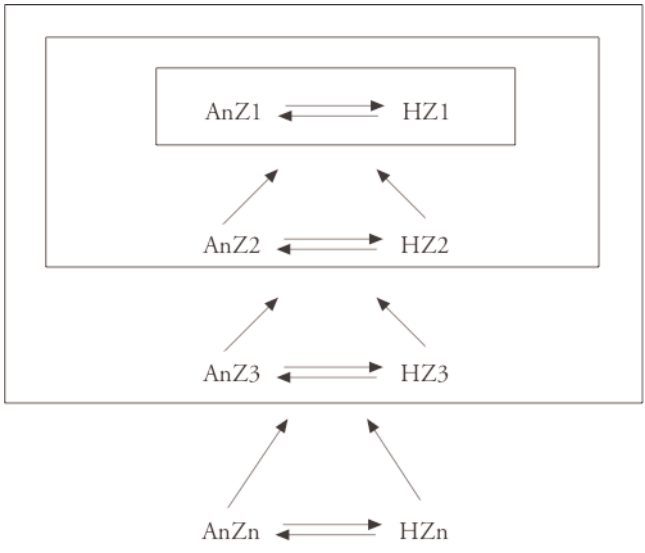
Hipnoz eğitimlerinde, zihnin işleyişini anlatırken öğrencilere küçük bir egzersiz yaptırırlar. "Gözünüzü kapatın ve beyaz maymunlar dışında her şeyi düşünün," derler. Gözler kapatılır ve zihinlere beyaz maymunlar üşüşür. Geçenlerde bir grup meslektaş ile Oidipus kompleksinin evrensel bir olgu olup olmadığını tartışıyordum. Orada bulunanlar tartışmaya pozitivizm, postmodernizm, sosyal inşacılık, yapısalcılık, antropoloji gibi değişik açılardan bakarak katıldı. Genel kanı böyle bir kompleksin psikanalizin doğumundan önce var olmasa bile artık var olduğuydu.

Psikanalizin beyaz Batılı erkeğin "öteki"leri çözümleme aracı mı olduğu, yoksa onun çözümlenmesine mi yaradığı uzun uzun tartışılması gereken bir konudur. Ancak "öteki"lerin, yani kadınların, çocukların, Doğuluların ve siyahların doğrudan ve dolaylı itiraz ila homurtuları –bunlar tamamen kuramsal olarak doğrulanacak şekilde direnç olarak algılanabilirler– "analist"in kim olduğu konusunda açık bir fikir veriyor. Freud için çözümlenen çoğunlukla çocuk, ilkel, kadın veya "kadınsı"dır. Analist "erkek adam"dır (veya "erkek kadın", ya da "erleşmiş kadın").

*

Yukarıdaki satırların özündeki tartışmalar son otuz-kırk yılda psikanalizi evrim ve devrimlere sürükledi. Bu değişimler geleneksel analitik ortamı kırıp, analist ve hasta arasındaki ilişkinin insani yönlerinin ortaya çıktığı bir "çevre"nin olası olduğu fikrini doğurdu (Orange, Atwood ve Stolorow, 1997). Muhafazakâr kuram ve uygulama varolmaya devam etse de, analitik ortam yenilikçiler tarafından artık Tanrı ve kul ilişkisinin belirlediği bir araf değil, iki insanın çözümleme uğraşını beraberce gerçekleştirdiği bir çevre olarak algılanmaya başlandı. Özellikle Heinz Kohut'un geliştirdiği Kendilik Psikolojisi (*Self Psychology*) ekolü ile bu ekolden doğan öznellikler-arası (*Intersubjective*) bakış ve Amerika Birleşik Devletleri'nde gelişen kişilerarası psikanaliz (*Interpersonal Psychoanalysis*), hastanın iç dünyasının bir yalıtılmış zihin olarak anlaşılamayacağını öne sürdü. Özellikle öznellikler-arası kuramcıları iyice köktenleşen yaklaşımlar sergileyerek, çözümlemenin nesnesinin sadece hastanın iç dünyası olamayacağını ileri sürdüler. Onlara göre, çözümlenecek olan analist-hasta ilişkisinin bağlamıydı.

Öznellikler-arası kuramcılarına göre, hasta, analizin belirli bir anında analistle ilişkisinin bağlamsal etkisi ile spesifik bir davranışa yönelir. O davranışı yorumlama ve çözümleme uğraşında olan analist, o hareketi doğuran zincirleme ilişkisel adımları –kendi adımlarını da ihmal etmeyerek– değerlendir-



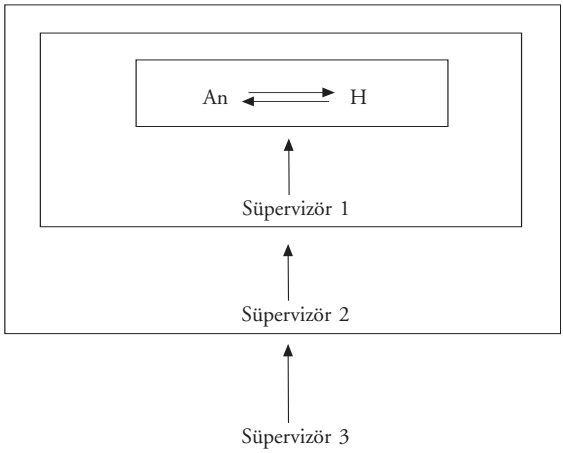
Şekil 2

melidir. Önceki sayfaları hatırlarsak, klasik yaklaşımda analist adeta zamansız bir mutlakiyet locasında oturup, zamanın cetveli üzerinde yürüyen hastayı seyretmektedir. Bu mutlakiyet, analiste bir bilgisel sınırsızlık getirmektedir çünkü bilgisel sınır, zamansal göreceliliğin bir sonucudur. Modern yaklaşımlarda analist ve hasta zamanın göreceliliğine ve onunla bağlantılı bilginin sınırlılığına beraberce tabidirler. Ancak, sadece hastanın iç dünyasının yansıtmalarından ibaret olmayan, beraberce yarattıkları ilişkinin geride kalan adımlarının yarattığı bu anı anlama ve açıklama çabasından vazgeçmezler. Önerilen çalışma modelini aşağıdaki şekil yardımı ile anlayabiliriz.

Yeni yaklaşımların önerdiği bu model nihai aşamada Ferenzci'nin karşılıklı analiz olgusuna yelken açar. Teknik olarak en tartışmalı konu, bu karşılıklı analizde analistin kendi iç dünyasını ne dereceye kadar hastasına açacağıdır. Bu konu oldukça dikenlidir çünkü işin içine psikanalizin temel ilkeleri ve mesleki etik kaygıları girmektedir. Bu sorunsaldan çıkış noktası kolayca bulunabilecek gibi görünmemektedir. Ancak bu sorunsalı bir çırpıda yok saymak veya çıkış noktası yoktur, olamaz diye dogmacı bir tavır sergilemek, psikanalitik kuramın evrimine darbe olur. Kuramsal evrim ve devrimler Zen'in Koanları gibi zor veya imkânsız soruların peşinde geçirilen uzun yıllar ve patlatılan kafalar ile oluşur. Aksi takdirde hastaların çağrışımlarına gösterilen kolaycı ve indirgemeci yaklaşım, psikanalitik kuramın kendisine de gösterilir ve kuram yerinde saymaya başlar.

Modern yaklaşımların ilişkisel bağlam çözümlemesi, analizi ezeli ve ebedi bir nedensellikler karmaşasına sokuyor gibi görünebilir. Klasik yaklaşımın analiz nesnesi bir iç dünyanın sınırları ile belirlenmiştir. Oysa modern yaklaşımların çözümleme nesnesi, analitik ilişkiden başlayıp, geçmişten bugüne katlana katlana gelen sınırsız sayıdaki ilişkisel bağlamın kaleydoskobudur. Böyle bir karmaşıklık, analistin elini kolunu bağlayıp, onu söz söyleyemez duruma getirebilir. Bu da başka bir zor sorunsaldır. Kohut (1984), psikanalizin karmaşık zihinsel süreçlerin bilimi olması gerektiğini söyler. Ne yapalım böylesi çok karmaşık; biz değişkenleri kısıtlayıp, analiz edelim deyip, her şeyi bir iç dünyanın yansıtmalarından ibaret görmeye devam etmek, fıkrada olduğu gibi, adamın kaybettiği anahtarını, düşürdüğü yer çok karanlık olduğu için, gidip sokak lambasının altında aramasına benzer. Psikanalitik kuramın bilgisi, orijinal kuramın gitgide daha fazla alana uygulandığı bir yatay genişleme kadar, bilginin inceldiği ve karmaşıklaştığı ve dolayısıyla değiştiği bir "dikey genişleme" ye de gereksinim duymaktadır. Psikanalizin ilk yüz senesinin büyük bir bölümü yatay genişleme çabaları ile geçmiştir. Son yıllar daha zor ve tedirginlik yaratıcı dikey genişleme sürecine tanıklık etmektedir.

Yukarıda özetlemeye çalıştığım yenilikçi yaklaşım klasik kurama bütünü ile yabancı mıdır? Bu soruya hayır diyenlerin çıkacağını düşünüyorum. Evet, analist-hasta ilişkisinin karmaşık neden-sonuç bağlantılarını değerlendirmeye alan bir tutumun bir şekilde zaten klasik kuramın içinde var olduğunu iddia edebiliriz. Bu "bir şekilde" ifadesinin arkasında süpervizyon olgusu durur. Süpervizör "üçüncü"dür. Analist ve hasta ikilisinin dışında kalıp, onların karşılıklı attıkları ilişkisel adımları ve ardışık neden-sonuçları beraberce çözümler. O sadece hastayı değil, analist-hasta ilişkisel bağlamını, ikisinin iç dünyasını dikkate alarak analiz eder. Analist bu "üçüncü göz"ün çözümlemesini içselleştirip, seansa girer ve bu içgörüye göre davranır. Ancak bu içgörüyü hastasına sunmaz. Analist ve hasta arasında, iç dünyaları açma konusundaki asimetri varlığını sürdürür; Ferenczi'nin önerdiği simetriye girilmez. Yenilikçilerin önerdiği yaklaşımı, klasik kuramın süpervizyon odaklı içgörü olgusuna benzer görüp, modern öneriyi bu olgu üzerinden anlamaya çalışmaya devam edersek, ikinci bir süpervizörün analist-hasta ilişkisel bağlamını çözümleyen birinci süpervizörün ilişkisel etkisini de yorumlayıp, çözümleyebileceğini söyleyebiliriz. İkinci süpervizör, analist-hasta-birinci süpervizör ilişkisel bağlamı üzerinde çalışabilir. Bu düzen, aşağıdaki şekilde görüldüğü gibi, genişleyen çemberler halinde, n sayıda süpervizörün varlığına kadar gidebilir.



Şekil 3

Klasik analiz uygulamalarının yenilikçi yaklaşımlara yakınlaştığı bu nokta üzerinde daha fazla düşünmek gerekir. Gerçekten bu olgu ile klasik ve yenilikçi ayrımı ortadan kalkmakta mıdır, yoksa fark daha da mı belirginleşmek-

tedir? Yazının başlarında söz ettiğim samimiyet kavramına geri dönerek tartışırsak, analist kendi seans içi etkinliği ile ilgili içgörüyü süpervizöründen elde ettiği halde bunu seansta dile getirmemektedir. Böylece, modern yaklaşımlara göre, çözümlemenin en hayati besini olan "ilişkisel bağlam analizi"ni es geçip, hastayı bir "hakikat"ten mahrum bıraktığı gibi, ilişkisel bağlam hakkında yeni bir şey öğrenmemiş gibi (ilişkisel bağlamın açığa çıkardığı kendi zaman-bağımlılığı yokmuş gibi) davranmaktadır. Bazı durumlarda süpervizöründen öğrendiği yeni şey, hastasının seanslar boyu onunla ilgili iddia ettiği eski şey olabilir.

*

Yazının önceki bölümlerinde zikrettiğim yargı kelimesi beni bir şeyler daha yazmam için gıdıklayıp duruyor. O satırlarda "yargı"yı "hakikat ile ilgili varılan sonuç" anlamında kullandığımı ve "yargı" kelimesinin adalet olgusu ile bağından uzak durmak istediğimi belirtmiştim. "Yargı" kelimesi ile adalet arasına koymak istediğim mesafe analisti bir yargıç gibi göstermek gibi bir kaygım olmadığını özellikle vurgulamak istememdendi. Ancak yine de, psikanalitik süreçle ilgili eleştirel bakışım, yargı-adalet bağlantısını odak alarak bir şeyler üretebilir.

Yargıç adalet dağıtma görevini yerine getirirken çeşitli yargılarda bulunur. O "adaletin şaşmaz terazisi"nin temsilcisidir. Adaletin şaşmaz terazisi olmak yargıca "nesnel hakikat"i bilmek gibi bir görev ve zorunluluk yükler. O başlangıçta hakikati bilmez ama sorgulama yöntemi ile hakikate ulaşır (yargılar) ve karara varır. Bunu yaparken de –özellikle Türkiye'deki sıkışıklığı düşünürsek– sonsuza kadar uzanan bir zamanı yoktur. Bir taraftan da, onu zorlayan gecikmiş adalet olmama gibi bir Demokles'in kılıcı da mevcuttur. Sonuçta hâkim kararını verir ve şeriatın kestiği parmak acımaz der.

Verilen karar adil midir? Hakikate hakikat olarak ulaşmayı sağlayacak yargı, onu ortaya çıkaran tüm değişkenleri –aralarındaki kompleks etkileşim de dahil olmak üzere– derinlemesine incelemeyi gerektirir. Yargı –üstüne üstlük insanın maddi ve manevi en değerli varlıkları (özgürlük, yaşam, şeref, vb.) hakkındaki bir yargı– insanlık tarihinin geliştirdiği tüm bilgiyi ve bilgilenme araçlarını kullanmalıdır. Antropoloji, psikanaliz, psikoloji, tarih, felsefe, ekonomi, sosyoloji, tıp, mühendislikler, vb. gibi, doğa ve insanı anlama ve açıklama uğraşları o yargılamanın birer parçası olmalıdırlar.

Öte yanda günlük yaşam sabırsız ve tahammülsüzdür. İş bitirilsin ister. Çoğunlukla adil karar yerine, hızlı adalet başarı kıstası sayılır. Ütopik yargı muhtemel ki, basit bir kira hukuku davasını bile yüzlerce duruşmada bitirebi-

lir. Böyle bir adalet anlayışının asla pratik olmaması ve hiçbir zaman uygulanamayacak olması, bu anlayışın peşinden koştuğu kompleks bir hakikat olduğu gerçeğini ortadan kaldırmaz. Biz Uranüs'e gidemesek de, Uranüs vardır ve var kalacaktır. Ve de, bazıları Uranüs'e gitmeyi kafalarına koyacaklardır.

Psikanaliz –özellikle klasik uygulamasında– her zaman "hakikat"e ulaşmayı hedefler. İçgörü hakikatin hasta tarafından anlaşılmasıdır. Tüm yazıya içkin soru ile bir daha kurcalamamız gerekirse, psikanalizin niyeti ve hakikate ulaşma araçları gerçekten, insanın varoluşundaki karmaşık ve zaman zaman oldukça belirsiz bilgiye ulaşmayı mı amaçlar? Yoksa, bu uğraş Freud'un yaşam boyu verdiği cesur ve samimi mücadele ile sınırlı kalmış olup, Freud-sonrası psikanalizin hakikat arayışları bir aldatmaca şeklinde kuramın totolojik karakterde doğrulama ve doğrulanmaları mıdır? Psikanaliz ve psikanalitik uygulama, adalet kurumu ve mahkemelere göre çok daha şanslıdır. Psikanaliz uzun yıllar sürebilir. Sürecin iki aktörü de –hastanın dirençlerine rağmen– "hakikat"in peşindedirler. Bu zaman ve koşul avantajlarını kuramsal bağnazlıklara kurban etmek, Uranüs'e gidebilecek kadar zaman ve çaba harcayıp da plaja gitmeye benzer. Uranüs soğuk, kasvetli ve tehlikeli olabilir. Bu özellikleriyle plajın çekiciliği ile asla rekabet edemez. İyi de plaja gitmek isteyen niye ille de Uranüs'e gidiyormuş gibi zorlasın ki kendini?

*

Freud ve psikanaliz "çözümleme"yi amaç edindiler. Bu çözümleme çabası açıklama ve anlama hedeflerini zengin bir kuramsal modele dayandırmaktadır. Bu kuramsal model penceresi de –diğer her kuramsal model gibi– yaşam kadar geniş değildir. Penceresi yaşam kadar geniş bir model zaten yaşamın kendisi olurdu. Yaşamın içinde var olup, kuramın dışında kalanlar, o kuramın eleştirisinin hammaddesi olmuşlardır. Psikanaliz de sınırlılığı yüzünden –bu yazıda olduğu gibi– eleştiri almaktadır ve ileride de alacaktır. Bu eleştiriler kuramın penceresinin genişlemesi için birer fırsat olabilirler. Ne var ki, bu çok da kolay değildir çünkü Freud'un dehasının yarattığı kurama yönelik eleştirilerin güdülediği devrim ve revizyonlar, bir mantık argümanları salkımı olan kuramda çelişki ve geçersizliklere yol açmaktadır. Başta Kohut'unkiler olmak üzere tüm kökten eleştiriler çok değerli olmakla birlikte, Freud'un kuramına –kısmen bile olsa– alternatif üretmekte zorluk çekmektedirler. Üstelik psikanalitik kuramın, eleştirmeninin repliğini belirleyen geniş diyalog karakteri, eleştirmenleri eleştirilerinde ya Psikanalitik kuramın içinde kalıp asimile olma, ya da tamamen psikanaliz-dışına savrulma gibi bir kadere mahkûm etmektedir. Bir noktaya sürekli bakmakla, o noktaya bakmamak için her şeyi yapmak arasında önemli bir bağ vardır: O nokta.

Kuramsal alandaki bu zorluk, uygulama için de geçerlidir. Pragmatik ve pratik esaslara dayalı seans içi başarılar bir yamalı bohçayı andırmaktadır. Çoğu zaman birbirleri ile çelişen –klasik ve yeni– kavramlar bir arada kullanılır ve "işe yararlar". Bu "işe yarama"nın kuramsal açıklamaları klasik kuramın bütünsellik ve tutarlılığına ulaşamazlar.

Uygulamacının eleştirdiği –hatta bir kısmını delice bulduğu– kavramlardan bir türlü kopamaması Woody Allen'ın *Annie Hall* filminin son sahnesinde anlattığı bir fıkrayı anımsatıyor (Woody Allen nereden aklıma geldi acaba? Woody Allen yirmi seneyi aşan analiz hastası deneyimi ile büyük bir Psikanaliz sevdalısı. Aynı zamanda Psikanalizi kıyasıya eleştirme ve alaya alma konusunda oldukça çarpıcı bir örnek. Bunu analistime anlatmalıyım...).

Annie Hall, iki sevgilinin tutkulu ilişkisini anlatır. Kahkaha ile, kavga ile, sevgi ile, dert ile, seks ile dolu bir macera. Sonunda bu macera biter. Adam New York'ta kalır, kadın çılgın memleketi Kaliforniya'ya döner. Yıllar sonra New York'ta birkaç saatlik bir görüşme için bir köşebaşı kafesinde buluşup geçmişten ve günlük yaşamlarından konuşurlar. Bir süre sonra kadın uçağına yetişmek için kalkar. Taksi hareket etmeden önce kadın ve adam birkaç saniye bakışırlar. İkisi de bir şey söyleyemezler. Taksi hareket eder. Adam köşebaşında yağmurun altında dikilir. Fondan Woody Allen'ın sesi bu delice "ilişki"nin yasını tutarak şu fıkrayı anlatır: Adamın biri ruh doktoruna gider. "Doktor bey," der "kardeşim kendini tavuk sanıyor." Doktor, "Bu çok ciddi bir durum," deyip, sorar: "Ne zamandır böyle kardeşiniz?" "Yirmi yıldır," diye yanıtlar adam. Doktor şaşkınlık içinde bağırır: "Niye daha önce bir şey yapmadınız ki?.." Adam mahcup bir ifade ile önüne bakar: "Yumurtalara ihtiyacımız vardı."

Yumurtalar ile başladık, yumurtalar ile bitirelim. İhtiyacımız olan yumurtalar ile... Bazen kırmak ihtiyacı duyduğumuz yumurtalar ile...

KAYNAKLAR

Freud, S. (1913), On Beginning The Treatment. Further Recommendations on the Technique of Psychoanalysis, C. P., 2, s. 342-65.

Hentch, T. (1988), L'Orient Imaginaire, La Vision Politique Occidentale de l'est Méditerranéen, Les Editions de Minuit.

Karasu, T. B. (1989), Psychoanalysis and psychoanalytic psychotherapy, Comprehensive Textbook of Psychiatry içinde, ed. H. I. Kaplan ve B. J. Sadock, 30.1, s. 1442-61.

Kohut, H. (1984), How Does Analysis Cure?, der. A. Goldberg ve P. Stepansky, Chicago ve Londra: University of Chicago Press.

Orange, D. M., Atwood, G. E. ve Stolorow, R. D. (1997), Working Intersubjectively. Contextualism in Psychoanalytical Practice, Hillsdale: The Analytic Press.

ANKSİYETE: ÖZGÜRLÜĞÜN BAŞDÖNMESİ

Kemal Sayar

Anksiyete (bunaltı, endişe, kaygı) psikoloji ve psikiyatride önemli yer tutan bir kavramdır. Freud'dan bilişsel yaklaşımlara dek çağdaş psikolojinin farklı okulları anksiyeteyi farklı biçimlerde yorumlamış, biyolojik paradigmanın öne geçmesiyle psikiyatride de anksiyetenin biyolojik bileşenine ilişkin çalışmalar yoğunlaşmıştır. Bu yazıda varoluşçu düşünürlerin anksiyete kavramına kazandırdıkları geniş içerik ve buradan hareketle, varoluşsal psikolojinin anksiyeteyi ele alma biçimleri tartışılacaktır.

Kierkegaard ve Anksiyete

"Bütün zamanların en önemli ruhbilimcilerinden biri" olarak adlandırılan Soren Kierkegaard (1813-1855) varoluşçu düşüncenin de atası olarak kabul edilmektedir. 1841'de Alman filozof Schelling'in; Kierkegaard, Engels ve Burckhardt gibi kişilerin de aralarında olduğu bir dizi seçkin dinleyiciye verdiği Berlin dersleri, varoluşçu düşüncenin çıkış noktasını oluşturur. Schelling ve Kierkegaard'a ek olarak, varoluşçu düşüncenin bir kanadını "hayatın düşünürleri" olarak kabul edilen Nietzsche, Schopenhauer ve Bergson, sosyolojik kanadı ise Feuerbach ve Marx oluştururlar. Paul Tillich varoluşçu düşüncenin çabasını "insanların gerçeklikten yabancılaştığı bir ortamda, hayata yeni bir anlam bulmanın umutsuz gayreti" olarak tanımlar (May 1977, Tillich 1952). Kierkegaard, Nietzsche ve onları izleyenler Batı kültüründe gerçeklik ve doğruluk arasında açılan uçurumu önceden görmüş ve Batı insanını gerçekliğin soyut bir biçimde anlaşılabileceği yanılsamasından geri çağırmışlardı. Ancak antirasyonel ya da antientelektüel de değillerdi. Bu düşünürlere göre, insanı yalnızca özne ya da nesne olarak görmek, yaşayan insanın kaybedilmesi anlamına gelir. Varoluş yalnızca bilişsel yaşantının nesnesi değildir, o yaşantılanır, yaşama tecrübesinin ta kendisidir. Kierkegaard'dan başlayarak varoluşçu izlek, modern kültürün hayatı bölmelere ayıran doğası içinde, yaşayan insanı yeniden keşfetmenin davasını gütmüştür. İnsan yalnızca dış gerçeklikleri gözleyen bir özne değil aynı zamanda gerçekliği inşa eden bir bi-

linçtir (May 1983, Yalom 1980). Kierkegaard geleneksel rasyonalizmi suni olduğu gerekçesiyle reddeder. Hegel'in soyut düşünceyi gerçeklikle özdeşleştiren sisteminin insanlık durumunun gerçekliğini görmezden gelen bir aldatmaca olduğunu ileri sürer. Düşünce irade ve duygudan boşanamaz ve "hakikat ancak kişi onu inşa ettiği sürece vardır". Böylece Kierkegaard gerçekliğin yalnızca bir düşünce değil, bir duyuş ve eylem olarak da yaşanabileceğini söylemektedir. İnsanın dikkatini iç tecrübenin gerçekliğine çekerek, akıl ve duyguyu birbirinden ayıran Descartes'çı duvarı delmek ister Kierkegaard. Bireysel özgürlük kısıtlama ve zorluklardan kurtulma çabasından ayrı bir yerde durur. Kısıtlamalardan özgürleşme çabası Rönesans'tan modern endüstri toplumuna dek özgürlüğün başat kavramlaştırılma biçimi olagelmiştir. Kierkegaard için özgürlük kişinin öz (kendi) farkındalığının artması ve bir benlik olarak sorumlu davranabilme kapasitesidir. Bu kendi imkânlarımızı hem kişisel gelişimimizde hem de dostlarımızla olan bağlarımızı derinleştirmemizde seferber edebilme yeteneğidir. İmkânların böylesi bir seferberliği yeni denizlere yelken açmak, yeni yolculuklara çıkmak demektir. İşte bu yüzden Kierkegaard özgürlüğün her zaman anksiyeteyi potansiyel olarak içinde barındırdığını söyler. Kierkegaard, Freud'dan yaklaşık bir asır önce insan ruhunun bazı temel dinamiklerine ışık tutmuş ve 1844'te yayımladığı "Anksiyete Kavramı" adlı kitapçıkla, anksiyeteyi özgün bir bakış açısıyla ele almıştı. Anksiyete Kierkegaard'a göre, her zaman özgürlüğe yönelimli olarak anlaşılmalıdır; özgürlüğü insan gelişiminin amacı olarak tanımlayan düşünür, özgürlükle insanın önünde serili imkânlara atıf yapmaktadır. İnsan önünde yeni imkânlar bulabilen, bu imkânları değerlendiren, onları gerçekleştirebilen kişidir. Her bir imkânın gerçekleşmesinde anksiyete saklı olarak vardır. İmkân yani "yapabilirim" gerçekleşmeden önce ara durak anksiyetedir. Anksiyete, Kierkegaard'a göre "Özgürlüğün başdönmesi"dir. Burada anksiyetenin nevrotik/patolojik bir varoluş biçimi değil insanlık durumuna içkin bir yaşantı olarak kavramlaştırıldığını hatırda tutmamız gerekir. Bir bireyin özgürlük potansiyeli ne kadar fazla ise anksiyetesi de o kadar fazla olacaktır. İnsana mahsus bir özellik, kendi imkânlarının ayırdına varabilme yeteneğidir. Çocuğun kendisinin farkına varması, kendi arzu ve amaçlarını fark etmesi ebeveynleriyle çatışmasını zorunlu kılabilir. Bireyleşme bazen çevreyle birlikte ve bazen de ona karşı bir tavır takınabilmenin anksiyetesiyle yüzleşmekle olabilir. Özgürlük sadece çevresel koşulların getirdiği kısıtlamalardan bir kurtuluş olarak anlaşılmamalıdır, o kişinin varoluşunun her anında kendi kendisiyle nasıl bir ilişki kurduğuna (May 1958, May 1977). Bireysel gelişim içinde her yaratıcı imkân, geçmişin bir ölçüde öldürülmesi, geçmiş biçim ve kalıpların kırılması üzerine kuruludur. Bir adım ileri gitmek kişiyi önceki dostlarından uzaklaştırabilir, yola çıkan kişi aşina ve emin bulduğu bir ortamın elinden kayıp gittiğini görebilir.

Ancak kişi kendiliğini, yaşadığı tüm çatışma, yalnızlık, anksiyete ve suçluluğa rağmen bir adım öne çıkmakla inşa edecektir. O adımı atmamak nevrotik anksiyeteye teslim olmak demektir. Nevrotik anksiyete özgürlükten korkan kişinin teslimiyetiyle ortaya çıkar. Teslimiyet yaşantı ve farkındalığa açılan pencerelerin kapanması demektir. Kierkegaard'ın nevroza karşılık olarak kullandığı kapanmışlık (shut-upness) ifadesi, kişinin yalnızca dış dünyaya değil kendi kendisine de kapanmasını ifade eder. Kapanmış kişinin bir iletişim ya da duygusal alışveriş çabası yoktur, öte yanda özgürlük sürekli iletişim demektir. Kişi kendi içinde derinleşirken dostlarıyla da anlamlı ilişkiler ağını geliştirecek ve genişletecektir. Kierkegaard'a göre nevrotik anksiyetenin iki kaynağı kişinin kendi içinde ve dostlarıyla yaşadığı ahenksizliktir. Bu iki sorundan birisini yenmek ötekisinin de üstünden gelinmesine yardımcı olacaktır. Ancak kişi yalnızlık ve anksiyetenin tehdit edici yaşantılarıyla yüzleşip onları aşmaya cesaret edemezse, bu sorunun da üstesinden gelemez. Bu açıdan Kierkagaard'ın anksiyeteyi bir öğretmen olarak görmesi çok anlamlıdır, anksiyete gerçekliğin kendisinden daha iyi bir öğretmendir zira gerçeklikten kaçabilir ya da onu görmezden gelebilirsiniz, oysa anksiyeteyi hep içinizde taşırsınız (May 1979). Kierkegaard'ın temel problemlerinden biri kişinin kendisi olma iradesini nasıl göstereceğidir. Kendisi olma gayreti kişinin asıl uğraşı olmalıdır ve burada irade sözcüğü, kişinin kendisine dair farkındalığını artırma yolunda bir kararlılığı ifade eder. Bu modern psikoterapinin diline aşina olanlara yabancı gelmeyecektir. Terapinin temel amaçlarından biri içsel çatışmaları temizleyerek öz farkındalığı (self-awareness) artırmaktır. Düşünüre göre, kişinin kendi olması bireyin anksiyeteyle yüzleşme ve ona rağmen ilerleyebilme yeteneğine bağlıdır (May 1977).

Varoluşçu Psikoloji Açısından Anksiyete

Anksiyete insanın varlığına içkin bir ontolojik özelliktir. O varlığın merkezine, benim insan olarak özüme yönelik bir tehdittir. Bu yönüyle anksiyete yakında duyumsanan bir hiçlik ya da yokoluş yaşantısıdır. Anksiyete, birey yeni bir potansiyel ya da imkânla karşı karşıya kaldığında ortaya çıkar: Kişinin varlığını gerçekleyeceği yeni bir ihtimal vardır ancak bu ihtimal içinde bulunulan durumdaki güvenlik duygusunun feda edilmesini gerektirir. Anksiyete yokoluş tehdidiyle birlikte yeni bir varoluş imkânıdır. Eğer kişi kendi imkânlarını görmezden gelir ve potansiyellerini inkâr ederse suçluluk durumuna girecektir. Suç da o halde insan varlığının yine ontolojik bir özelliğidir. (May 1983). Paul Tillich (1952) de benzeri bir şekilde anksiyeteyi "varlığın muhtemel bir yokluğu fark etmesi" olarak tanımlamaktadır. Anksiyete yokoluşun

varoluşsal farkındalığıdır. Burada varoluşsal anksiyete yaratan durum hiçliğin soyut bilgisi değil, yokoluş ya da yokluğun kişinin kendi varoluşunun bir parçası olarak farkına varılmasıdır. Faniliğin gerçekleşmesi ya da başkalarının ölümünün yaşanmasından çok, bu olayların bıraktığı izlenimle bir gün öleceğimizin farkına varmak insanda anksiyete yaratır. Anksiyete sonluluktur: Kişinin kendi sonluluğu/geçiciliği olarak yaşanan sonluluk (Tillich 1952). Yokluk olumsuzladığı varlığa bağlıdır. Ontolojik olarak varlığın yokluğa bir önceliği vardır. Paul Tillich'e göre yokluk varlığı üç yönde tehdit eder ve böylece üç tip anksiyete belirir: Ölüm ve sonluluk anksiyetesi, boşluk ve anlamsızlık anksiyetesi, suç ve kınanma anksiyetesi. Her üç anksiyete de varoluşsaldır ve nevrotik bir işleyiş göstermezler. Ölüm anksiyetesi en temel, en evrensel, en kaçınılmaz anksiyetedir: Yokluk her yerde hazır ve nazırdır, bu yüzden de yakın bir ölüm tehdidi olmasa bile anksiyete yaratır. Yokluk insanı bir bütün olarak tehdit eder, onun ontik anlamda kendini gerçeklemesi kadar manevi anlamda kendini gerçeklemesi de yokluk tehdidinden pay alır. Manevi anlamda kendini gerçekleme, bir insan değişik anlam kürelerinde yaratıcı biçimde yaşarsa olur. Anlamsızlık anksiyetesi nihai bir gayenin, tüm anlamları anlamlandıran bir anlamın yitirilişinden köken alır. Bu anksiyete simgesel ya da dolaylı olarak da olsa varlığın anlamı sorusuna verilecek cevabın yitirilmesiyle kendisini gösterir. İnsanı anlamsızlık uçurumunun kenarına getirip bırakan şey boşluk anksiyetesidir. Sonlu bir varlık olan insan, bütün sınırlamaları içinde kendi hayatının dizginlerini eline almalıdır ve bu da ancak sorumluluk duygusuyla olur. Hayatının dizginlerini eline almayan, kendisini akışa bırakan kişi de anksiyetenin üçüncü boyutuyla, suçluluk anksiyetesiyle baş başa kalır (Tillich 1952). Rollo May (1953), anksiyetenin bir torpido gibi bizi en derinden, tam da kalbimizden vurduğunu söyler. Zaten ancak o derin seviyede biz kendimizi bir kişi ya da nesneler dünyasında bir özne olarak algılarız. Bir savaşta düşman ön cepheye saldırdığı sürece askerler çözülmez, savaşı sürdürür. Ne zaman ki merkez ile cepheler arasında haberleşme çöker, o zaman ordu yönünü yitirir ve askerler paniğe kapılır. İşte nevrotik anksiyetenin insana yaptığı tam da budur: şaşkınlığa sürükler, ne ve kim olduğu bilgisini geçici olarak iptal eder, etrafındaki gerçekliği berrak biçimde görmesini engeller. Bu şaşkınlık –kim olduğumuz ve ne yapmamız gerektiğine dair bu karmaşa– nevrotik anksiyeteyle ilgili en acı şeydir. Fakat burada olumlu bir yan da vardır: Nasıl patolojik anksiyete bizim kendimize dair farkındalığımızı yok ediyorsa, kendimizin farkına varmak da anksiyeteyi yok eder. Kendimize dair ne denli güçlü bir bilince sahip olursak, anksiyeteyle başa çıkmak da o denli kolay olacaktır. Nevrotik anksiyete içimizde çözülmeden kalmış bir çatışmanın belirtisidir ve çatışma orada olduğu sürece nedenlerini fark etme ihtimalimiz vardır. Savaş metaforuna dönersek, anksiyete bir benlik olarak kendi kuvveti-

mizle bir benlik olarak kendi varlığımızı tehdit eden tehlike arasındaki savaşın bir kanıtıdır. Tehdidin kazanması, bilincimizin, farkındalığımızın teslimiyeti demektir (May 1953).

Normal ve Patolojik Anksiyete

Paul Tillich (1952) patolojik anksiyete ile varoluşsal anksiyete arasında bir ayrım yapmakta ve anksiyeteyle yüzleşebilmek için kişinin "olmak cesareti"ni göstermesi gerektiğini yazmaktadır. Anksiyete, üzerine cesaretle gidilebilecek bir nesnesi olması için korkuya dönüşmek ister. Cesaret anksiyeteyi ortadan kaldırmaz ancak kişinin yokluk anksiyetesini üstlenmesini sağlar. Cesaret yokluğa rağmen kendini gerçekleştirmektir. Anksiyete, yönümüzü cesarete doğru döndürür zira diğer seçenek umutsuzluktur. Cesaret anksiyeteyi üstlenerek umutsuzluğa karşı koymak demektir. Anksiyetesini cesaretle üstlenmeyen kişi yoğun bir umutsuzluktan kaçmak için nevroza sığınır ve kendisini ancak kısıtlı bir ölçekte gerçekleştirebilir. Nevroz yokluktan kaçmak için varlığı inkâr etmenin yoludur. Nevrotik kişi yokluğun tehdidine sıradan insana oranla daha duyarlıdır. Yokluk aynı zamanda varlığın sırrını da ifşa ettiği için, nevrotik kişi sıradan insana oranla daha yaratıcı olabilir (Tillich 1952). Rollo May'e (1979) göre normal anksiyete tehditle orantılı, represyon içermeyen, bilinç seviyesinde yapıcı bir şekilde yüzleşilebilen bir anksiyetedir. Öte yanda nevrotik ansiyete, tehdidin büyüklük ya da küçüklüğüyle orantısızdır, represyon ve diğer çatışma biçimlerini içerir ve ancak bilinç ve etkinliğin çeşitli biçimlerde bloke edilmesiyle üstesinden gelinir. Yalnızlıktan kaçmak için sürüye uyum sağlamak özgün normal anksiyetenin nevrotik olana dönüşümü demektir. Normal anksiyete insanın sonluluğuyla ilgilidir. Her insan ne zaman olduğunu bilmese bile bir gün öleceğini bilir; ölüm ve sonluluğa dair bu bilginin verdiği anksiyete onu hayatı anlamlandırmaya yöneltir. Rollo May'e göre terapinin amacı hastayı anksiyeteden kurtarmak değil, onun normal anksiyeteyle yapıcı bir biçimde karşılaşmasını sağlamak için, kişiyi nevrotik anksiyetenin pençesinden almaktır. (May 1979) .Tillich (1952) ise varoluşsal anksiyete ile patolojik anksiyete arasındaki ilişkiyi şöyle özetlemektedir: 1. Varoluşsal anksiyetenin ontolojik bir özelliği vardır ve ortadan kaldırılamaz, ancak "olmak cesareti"yle onunla yüzleşilebilir. 2. Patolojik anksiyete benliğin varoluşsal anksiyeteyi üstlenememesinin bir sonucudur. 3. Patolojik anksiyete kişinin kısıtlı, sabit ve gerçekçi olmayan bir temelde kendini gerçeklemesine ve bu temelin zorunlu bir savunmasına yol açar 4. Patolojik anksiyete, kader ve ölüm anksiyetesiyle ilişkili olarak gerçekçi olmayan bir güvenlik, suç ve kınanma anksiyetesiyle ilgili olarak gerçekçi olmayan bir mükemmeli-

yet, şüphe ve anlamsızlık anksiyetesiyle ilgili olarak da gerçekçi olmayan bir kesinlik üretir. 5. Patolojik anksiyete tıbbi tedavinin, varoluşsal anksiyete manevi yardımın alanına girer. Her iki türlü yardımın amacı da insanların kendilerini tam anlamıyla gerçekleştirip "olmak cesareti"ni gösterebilmelerini sağlamaktır.

Umutsuzluk ve Suç

Umutsuzluk imkânı Kierkegaard'a göre insanın hayvanlara olan üstünlüğüdür. İnsanın ruhsal anlamda kendini gerçekleştirebilmesi, bu imkânın var olmasını, etkin bir biçimde onunla yüzleşilebilmesini ve sonunda umutsuzluğun tüketilmesini gerektirir (Hannay 1989). Umutsuzluk Kierkegaard'a göre kişinin kendisi olmak istememesinden de kaynaklanabilir. Seçiş, Kierkegaard için, varoluşun ayrıcalıklı ânıdır. Seçiş için yaratılmış bir insanın durumu, ancak riske girebilen bir varlığın durumu olabilir. Kierkegaard'a göre "insan seçişi seçmeden umutsuzluğa kapılamaz". Umutsuzluğun kışkırtılması varoluşsal karara götürür. "Tüm ruhunla ve düşüncenle umutsuzluğa kapıl" diye yazar, "...umutsuzluğa kapılan sonsuz insanı bulur." (Mounier 1986, Kierkegaard 1989). Paul Tillich (1952) ise umutsuzluğu "son istasyon" olarak betimlemektedir. Kimse onun daha ötesine gidemez. Orada artık gelecek görünmez, yokluk mutlak zaferini kazanmıştır. Umutsuzluğun acısı, varlığın –farkında olarak– yokluğun gücüne teslim olmasıyla belirir. Eğer anksiyete sadece kader ve ölüm anksiyetesi olsaydı iradi ölüm umutsuzluğu savuşturmaya yeterdi. O zaman gerekli olan "olmamak cesareti" olurdu. Ancak umutsuzluk aynı zamanda suç ve kınanma umutsuzluğudur. İçimizde yaşanmadan bekleyen bir hayatın suçunu duyarız. Bu anlamda Rollo May bilinçdışı kavramına farklı bir açılım getirir: Bilinçdışı kişinin hayata geçiremediği, gerçekleştiremediği bilme ve yaşama potansiyelleridir. Bu anlamda "varoluşsal suç"un olumlu ve yapıcı doğasına dikkat çeker: "Varoluşsal suç bir şeyin ne olduğuyla ne olması gerektiği arasındaki farkın algılanmasıdır." O yüzden varoluşsal suç ruh sağlığı için bir engel oluşturmaz, hatta bir ölçüde gerekli olduğu dahi söylenebilir. Suç, imkân ve potansiyelle yakında ilgilidir. "Bilincin çağrısı" işitildiğinde kişi otantik (halis, sahici) imkânı gerçekleştiremediği sürece suçludur (Yalom 1980).

Anksiyete ve Değerler

İnsan anksiyetesinin ayırt edici vasfı insanın değer veren bir varlık olmasından kaynaklanır. Bu varlık hayatı ve dünyayı simge ve anlamlarla yorumlar ve

bunları bir benlik olarak kendi varlığıyla özdeşleştirir. Anksiyete bir benlik olarak varlığına temel kabul ettiği bir değere yönelik tehdidin yol açtığı bir endişe olarak da tanımlanabilir. Bu değer ister başarı olsun, ister aşk, doğruyu söyleme özgürlüğü ya da iç sesine kulak verme, belirli değerler insanlar için yaşama nedenini oluştururlar ve böylesi bir değer tahrip edildiğinde kişi kendi varlığının da benzeri bir şekilde tahrip edilebileceğini hisseder. "Ya özgürlük, ya ölüm" sözünde ifade edilen duygu marazi olarak etiketlenemez. Bazı insanlar başka bir değere teslim omaktansa ölmeyi yeğlerler. Böylesi bir tavır nevrotik bir tutum olarak değil, bütünüyle insani bir tavrın en olgun hali olarak değerlendirilmelidir. Nietzsche, Jaspers ve diğer varoluşçular dünyevi yaşantının tek başına tatmin edici ve anlamlı olmadığını, kişinin daha doyurucu ve anlamlı bir yaşantı için hayattan daha aziz bildiği bir değeri bilinçli olarak seçmesi gerektiğini söylemişlerdir. (May 1953, May 1979). Martin Buber (1974) kişisel sorumluluğun olduğu yerde o sorumluluğun yerine getirilememesinden doğan bir suçluluğun da olacağını söyler. Varoluşsal suç insan dünyaya meşru bir cevap üretemediğinde ortaya çıkar. Yine Kierkegaard'a açılan bir sokaktayız: Hangi değer ya da ölçütler benimsenmelidir ki hayat anlam kazansın. Kierkegaard insanların sürekli nasıl yaşamaları gerektiği sorusuyla yüzleştiklerini söylerken Heidegger'le buluşur. Hayata anlam katan, dünyaya meşru bir cevap üreten bir değer insanın tüm diğer seçimlerini de etkileyeceği için hayatın bütününü kuşatacaktır. Kirkegaard hayatın anlamı sorusuna ancak dinin cevap verebileceğini düşünür. İktidar ya da servet peşinde koşmak gibi arzular da anlam arayışına bir noktaya kadar cevap verebilir ancak arzular değişebilir ya da kaybolabilir. O halde hayatı sadece bir arzuya bağlı olarak yaşamak onu anlamdan mahrum bırakmak olacaktır. Kierkegaard'ın felsefi takma adı Johannes Climacus'a göre kendimizi kandırmaktan ancak hayatlarımızı seçme yeteneğimiz üzerine inşa etmekle kurtulabiliriz. Hayat ancak onun dışında bir şey tarafından anlama kavuşturulabilir çünkü ancak onun dışında bir şeye hayatımı bağlayabilirim. Ancak "Mutlak İyi"ye bağlanmakla sonlu iyiliklerin önemi azalır ve varoluşun sorusuna cevap verebiliriz. Bu mutlak iyi Climacus'a göre Tanrı'nın diğer adıdır ve varoluşumuzun her ânını anlamlandırmak için hayatlarımızı bir bütün olarak Tanrı'yla irtibatlandırmamız gerekir. Heidegger bu kavşak noktasında Kirkegaard'dan ayrılmaktadır. Ona göre insan ölümü değerli bir imkân olarak anlamakla ve yaptığı her varoluşsal seçimde onunla karşılaşabileceğini bilmekle otantik (halis, sahici) ve bütüncül bir hayatı yakalayabilir. Heidegger, "insan hayatının anlamı nedir?" sorusunun hayatın görmezden gelinemeyecek kadar önemli bir kısmını teşkil ettiği ve bu soruyla yüzleşmenin hayatın sonluluğunu kabul etmekle mümkün olabileceğini söylerken Kierkegaard'la uyuşur ancak bu sonluluğun ötesinde bir alan ya da Varlık fikrine katılmaz (Mulhall 1996) . Kir-

kegaard'a göre masumiyet her insanın sahip olduğu ve suç işlemekle yitirdiği bir kişilik özelliğidir. Masumiyet bir sıçramayla yitirilmiştir, niteliksel bir değişimle, birey tarafından seçilmiş bir günah işleme kararıyla. Kirkegaard masumiyeti kişinin kendisi ve çevresiyle barışık ve uyum içinde olduğu bir durum olarak tarif etmektedir. Masum ruh bir öz bilinçlilikle bir hiçe dönüşme ihtimalini fark eder. Bu bilinmeyen karşısında ego anksiyeteye kapılır. Masum kişi anksiyeteye âşık olduğu, sevdiği ya da arzu ettiği için kapılmaz, seçtiği için kapılır. Anksiyete özgürlüğün gerçekliğidir, bir şey ya da hiçbir şey olma özgürlüğünün. (Perkins 1969). Kirkegaard'ın anksiyeteyi bir öğretmene benzetmesi gibi Heidegger de onu öğretici, kendine döndürücü bir imkân olarak değerlendirir. Anksiyete ona göre Dasein'ı düşmüş halinden ve "onlar" arasında kaybolmuşluğundan kurtarabilir; anksiyete Dasein'ı kendisine geri döndürür, varoluşu kendisine dert edinen ve birey olmayı becerebilen bir varlığa. Dasein kendi varlığıyla yüzleşmekten kaçmak için günlük olayların ve nesnelerin içine de gömülmüş olsa mevcut hallerinin ötesindedir, onlardan başkadır ve asla evinde değildir. Anksiyete hiçliğin yakınlığını, kendi varlığının yok-varlığını bizzat üstlenmektir. "Ölüm yönelimli varlık" özde kaygıdır ve ölümü ya korkuya ya da asaletli aldırmazlığa dönüştürerek bu kaygıdan bizi soyanlar aslında bizi hayatın kendisine yabancılaştırırlar (Steiner 1996). Heidegger'e göre anksiyete yokluğu ve sınırlılığı ifşa etmekte ve destekleri yıkılmış bir dünya açığa çıkarmaktadır. Ölümün varoluşsal gerçekliği insana kısa ve geçici olan varlığını tanıtır. Vicdan Dasein'ı kendi kaçınılmaz suçluluğu ile tanışıklık kurmaya davet etmektedir. Bütün bunlara rağmen insan sınırlılıklarının ötesine varmalı ve kendi varlığını olumlu hale getirmelidir. O bunu karar vermekle başarır... Gerçek ben, karar vermekle geleceğe yönelir. İnsan son imkânı olan ölümün ışığında kendini değerlendirdiği ve bütün varlığıyla an içinde seçimde bulunduğu zaman benliği bütünlüğe kavuşur. Böyle bir ben, tam ve gerçektir (Magill 1971).

İnsan ve Zaman

İnsanın zamanla bağı onu diğer varlıklardan ayırır. Geçmişi ve geleceği bugüne taşıyabilmek insana mahsus bir özelliktir. İnsan zamanın çitlerini aşarak kendi tecrübesini uzak geçmişin ışığında değerlendirebilir, geçmişin bilgisini bugünkü edimlerinde kullanabilir, hatta geleceğini yüzyıllar öncesinin bilgisinden yararlanarak inşa edebilir. Saat zamanı Mitwelt'de yani kişisel ilişkiler ve sevgi kipinde önemini yitirir. Sözgelimi bir kişiye duyduğunuz sevginin şiddeti o kişiyi ne kadar zamandır tanıyor olduğunuzla ilgili değildir. Bunun gibi kişinin içgörü, farkına varış ve özbilinçlilik dünyası olan Eigenwelt'de de saat zamanının bir önemi yoktur. Farkındalık ya da içgörü; ani, kendiliğin-

den, hemencecik olur ve zamandan münezzehtir. Bir içgörü ya da kavrayış birdenbire ortaya çıkar ama zamanın ilerlemesi onu daha da berraklaştırmaz, hatta çoğu kez zamanın ilerlemesiyle o ilk fark edişin berraklığı kaybolur. Varoluşçu psikiyatristlere göre en derin psikolojik yaşantılar kişinin zamanla bağını sarsan yaşantılardır. Ciddi anksiyete ve depresyon zamanı hükümsüz kılar, geleceği yok eder. Kişi anksiyete içinde olmadığı bir geleceği hayal edemez. Zaman işlevinin bozulmasıyla nevrotik bulgular arasında yakın bir ilişki vardır. Sözgelimi represyon (bastırma) düzeneği geçmişle bugün arasındaki mutad ilişkiyi bozar. Geçmişini bugünün bilinçliliği içinde yaşatmak kişi için acı verici yahut tehdit edici olduğundan, kişi geçmişini kendi içinde bir yabancı cisim gibi taşır. Ona ait değilmiş gibi taşınan bu geçmiş kimi zaman nevrotik bulgularla ifade imkânı bulur. Varoluşçu analistler zamanı psikolojik tablonun tam merkezine yerleştirdikten sonra, insanın başat zaman kipinin bugün veya geçmiş değil gelecek olduğunu öne sürerler. Kişilik ancak geleceğe yönelik izleği içinde anlaşılabilir. İnsan sürekli oluş halindedir, sürekli geleceğe doğar. Benlik taşıdığı potansiyellerle birlikte değerlendirilmelidir. İnsan patolojik anksiyete ya da başka nevrotik sınırlamalara kapılmadığı ve kendisinin farkında olduğu sürece daima dinamik bir kendini gerçekleştirme süreci içindedir, keşfetmeye, kendini yenilemeye, geleceğe hamle etmeye açıktır (May 1958, 1983). Kategorik zaman saat ve takvimlerle ölçülür, oysa varoluşsal zaman gözlenen değil yaşantılanan, içinde yaşanılan zamandır. İnsan zaman duygusunu yok edebilirse zamanın getireceği nihai ayrılıktan, ölümden de kaçabilir. Zaman duygusu benliğe var olduğunu telkin eder; anıların varlığı, ego tarafından bir zamansızlık yanılsaması yaratmakta kullanılabilir. Zaman algısı daima gerçeklikle ve onun sınırlamalarıyla bir yüzleşme olduğundan, bellek geçmişte olmuş her şeyi bugüne taşımaya, böylece zamanı sıfırlamaya meyleder. Bütün insanların bilinçdışında bir zamansızlık duygusu vardır (Mann 1973). Varoluşçu analiz geçmişin determinizmine sığınmayı ve insanı tarihsel güçlerin üzerine etkidiği pasif bir organizma, çaresiz bir kurban olarak görmeyi şiddetle reddeder. Geçmişi anlamlandıran bugün ve gelecektir. Geleceğini kendi seçimleriyle inşa eden ve seçimlerinin sorumluluğunu üstlenen, ölümün ve hayatın farkında bireylerde, zamansızlık yanılsamasına duyulan ihtiyaç azalır.

Seçmek

Seçmek, karar vermek önemlidir çünkü her evet için bir hayır vardır. Bir şeye karar vermek başka bir şeyden vazgeçmek demektir. Pişmanlık elden giden fırsatlar nedeniyle her karara eşlik edebilir. Karar almak acı verir çünkü imkânların sınırlılığını gösterir ve sınırlılık gerçeği, varoluşsal anksiyeteyle başlı-

ca başa çıkma biçimlerimizden biri olan "özellik" düşüncemizi tehdit eder. "Diğerleri sınırlamalara maruz kalsa da ben biriciğim, özelim ve doğa kanunlarının ötesindeyim" yanılsaması yara alır. Kişi karar vermek suretiyle imkânların sınırlılığıyla yüzyüze geldiğinde dünyadaki varlığının biricik olduğu efsanesi de sarsılır. Seçim yapma ya da karar verme, kişisel sorumluluğu ve varoluşsal yalnızlığı kabul edebilmeyi gerektirir. Karar yalnız bir edimdir, o bizim kendi edimimizdir, kimse bizim için karar veremez. Karar vermek kişinin bir ve biricik hayatını bir muhasebeden geçirmesini gerekli kılar. Bu yönüyle sorumluluk iki kenarı keskin bir kılıç gibidir: Kişi hayat durumunun sorumluluğunu kabul eder ve değişmeye karar verirse, geçmiş hayatındaki enkazın da sorumluluğunu tek başına üstlenmek ve hayatını çok önce de değiştirebileceği gerçeğini kendi kendisine itiraf etmek zorunda kalır (Yalom 1980).

Ölüm ve İnsan

Heidegger'e göre anksiyete insanın sınırlılığı gibi, onun geçiciliğini de ortaya çıkarır yani onun ölüm yönündeki varlığını ortaya çıkarır. Heidegger'in fenomenolojik analizinde incelenen ölüm, "ölüm döşeği" ölümü, yahut biyolojik hayatın sonu değildir. Ölüm, Dasein'ın bulunduğu durumla ilgili imkânların sınırında, teslim olacağı bir varoluş yönüdür. Ölüm, bütün hayatı kucaklayan ve ona sorumluluk getirerek değer katan bir fenomendir. "Dünya içinde varlık" olarak kesin ve değişmez sınırını önceden görme imkânına sahip olan Dasein, kendi akıbetine öncülük eden sınırlı imkânların ışığında kendini keşfeder, bu imkânlar dolayısıyla sorumluluk yüklenir ve kendini vehimden uzak bir bütün olarak seçer. Daha önce de Kierkegaard tarafından öğretildiği gibi, ölüm hayata sorumluluk vererek onu anlamlı ve değerli yapar. Ölümün önceden duyulması her seçime varoluşsal bir anlam katar (Magill 1971). Ölüm bir ilinek değildir; sıradan düşüncenin inanmak istediği gibi dışarıdan gelmez; ölüm bizim en yüce imkânımızdır. İnsan varoluşu ölüm-için-varlıktır. Ölüm yaşamın sonunda değildir, yaşamın her anında, yaşamın kendisinde var olur (Mounier 1987). Kimse başkasının ölümünü ölenden uzaklaştıramaz.Ölmek her Dasein'ın zamanı gelince kendi başına katlanması gereken bir şeydir (Heidegger 1962). Biz bu dünyaya "fırlatılmışız" diye iddia eder Heidegger. Bizim dünya-içinde-varlığımız bir fırlatılmışlıktır. Kişisel seçim olmadan, hiçbir önbilgi olmadan içine fırlatıldığımız dünya bizden önce vardı ve bizden sonra da olacaktır (Steiner 1996). Ölümün farkında olmak insana "dünyada evinde olamama" yaşantısı verir. Ölüm kişiyi bir varoluş halinden daha yükseğine taşıyabilen bir katalizördür: Ölümün farkındalığı kişiyi süfli uğraşılardan uzaklaştırır ve hayatına yeni bir anlam, bir derinlik katar.

Ölüm bize varlığın ertelenemeyeceğini hatırlatır. İnsan ölümle yüzleşecek kadar şanslıysa, hayatı bir imkân, ölümü de "imkânın artık mümkün olmaması" olarak değerlendirebilir ve hayatını son anına dek değiştirebileceğini fark eder (Yalom 1980). Medard Boss (1983) da insanın ölümle kuracağı en onurlu ilişkinin ondan kaçmak ya da saklanmak değil, faniliğin sürekli bir farkındalığı olduğunu söyler. Ancak böyle bir Dasein, kendisini gündelik hayatın şey ve ilişkilerine teslim etmez ve kendine döner. Varlığın ölümlülüğü, ölümün dış dünyadan gelen desteklerin kaybedilmesi anlamına geldiğini ve bu yüzden Dasein için son bir imkân olduğunu gösterir. Her Varlık kendi ölümünü tam bir yalnızlık içinde ölür. Bu içgörü pasif bir kaderciliğe yol açmaz, tam tersine, faniliği en belirgin ve kesin bir varoluşsal imkân olarak kabul etmekle, insan varlığının her bir dakikasının sorumluluğunu fark eder. İnsan sonlu ve ölümlü olmasaydı eğer, hiçbir şeyi elinden kaçırmış olmayacaktı. Ancak ölümlü bir varlık için hiçbir olay tamamen aynı şekilde iki kez cereyan etmez (Boss 1983).

Sonuç

Van der Leeuw (1980) modern zamanların temel eğilimlerini şöyle özetlemektedir: 1. Büyük bir bilgi seli altında kalan insanların bağımsız düşünme alışkanlığını terk etmeleri ve yüzeyselleşmeleri, insanların sessizlik, yalnızlık ve mahremiyetlerinin tehlike altına girmesi. 2. Toplumun temeli olarak ailenin rolünde değişiklikler, anneliğin giderek daha çok ihmal edilmesi. 3. Reklamların baştan çıkarıcılığının toplumda başat rol oynaması, çabuk tatmin olmanın özendirilmesi ve tam anlamıyla tatminin mümkün olduğu yanılsamasının yaratılması. 4. Heyecan, uyarılma, duyguların kısa patlamaları ve çabuk boşalma konusunda giderek artan bir arayış ve bunun, çocukların kollandığı, sıcak ve güzel duyguların geliştirilme çabasının yerini alması. 5. Toplumda uzun süredir durağan olan ölçütlerin kırılması ve bireyleşme yaşantısının önünün açılması. Christopher Lasch (1979) ise buna "narsisizm kültürü" adını vermektedir. Ahlaki rehberlik sistemi olarak ailenin çöküşü, çatışmalarla yüzleşmek yerine uzlaşmayı seçmek ve içgüdüsel tatminin tırmandırılması, "narsisizm kültürü"nün sacayağını oluştururlar. Kapitalizm ciddi bir kültürel/psikolojik yıkıma yol açmış ve kendimize yardım ya da kendimizi terbiye etme yetilerimizi yok etmiştir. Toplumsal baskılar egoyu işgal ettikçe, büyümek ve olgunluğa erişmek giderek daha müşkül bir hal almıştır. İmgeyle gerçeğin birbirine karıştığı bu dünyada gerçekliği düşlemden, gerçekte ne olduğumuzu tükettiğimiz ürünlerin bize olduğumuzu söylediği şeyden ayırmak

zorlaşmaktadır (Lasch 1979). Ve nihayet yaşadığımız çağa "anksiyete çağı" adı verilmektedir. İçinde bulunduğumuz çağ bizi pek çok teknik ilerlemeyle buluşturdu ancak, iki dünya savaşı, soykırımlar, mültecilik, işkence, yeryüzünün ve gökyüzünün kirlenmesi gibi sorunlar da bu çağın ikramiyesi oldu. Kolektif anksiyetenin ve ümitsizliğin girdabından, her bireyin kendi varoluşsal anksiyetesiyle teke tek yüzleşmesiyle çıkılabilir. Düşünürlerin, şairlerin ve bilim adamlarının birbirlerinin dilini anladığı bir dönüşüme ihtiyacımız var. Kendi varoluşunu anlamlandırabilen insanların dünyayı da anlamlandırabileceğini, kendi varoluşlarını ışıklandırabilenlerin dünyayı da ışıklandıracağını hatırda tutmalıyız...

KAYNAKLAR

Boss, M. (1983), *The Existential Foundations of Medicine and Psychology,* çev. S. Conway, A. Cleaves, Jason Aronson, New York.

Buber, M. (1974), *I and Thou*, çev. W. Kaufman, Mac Millan Publishing Co., New York.

Hannay, A. (1989), *Introduction. (In) The Sickness Unto Death,* Penguin Books, New York.

Heidegger, M. (1962), *Being and Time,* çev. J. Macquarrie, E. Robinson, Harper & Row, New York .

Kierkegaard, S. (1989), *The Sickness Unto Death,* Penguin Books, New York.

Lasch, C. (1979), *The Culture of Narcissism,* Warner Books, New York.

Magill, F. (1971), *Egzistansiyalist Felsefenin Beş Klasiği,* çev. V. Mutal, Hareket Yayınları, İstanbul

Mann, J. (1973), *Time-limited Psychotherapy,* Harvard University Press., Cambridge.

May, R. (1953), *Man's Search for Himself,* W. W. Norton & Co., New York.

—— (1958), "The Origins and the Significance of the Existential Movement in Psychology", derl. R. May, A. Engel, H. Ellenberger, *Existence: A New Dimension in Psychiatry and Psychology* içinde, Basic Books, New York.

—— (1977), *The Meaning of Anxiety,* W. W. Norton &Co., New York.

—— (1979), *Psychology and the Human Dilemma,* W. W. Norton &Co., New York.

—— (1983), *The Discovery of Being,* W. W. Norton &Co., New York.

Mounier, E. (1986), *Varoluş Felsefelerine Giriş,* çev. S. Rifat, Alan Yayınları, İstanbul.

Mulhall, S. (1996), *Heidegger and Being and Time,* Routledge, Londra.

Perkins, R. L. (1969), *Soren Kierkegaard,* Lutterworth Press, Londra.

Steiner, G. (1996), *Heidegger,* çev. S. Kalkan, Vadi Yayınları, Ankara.

Tillich, P. (1952), *The Courage to Be,* Yale University Press, New Haven.

Van der Leeuw P. J. (1980), "'Modern Times' and the Psychoanalyst Today", *Int. Rev. Psychoanal*, 7: 137-45.

Yalom, I. D. (1980), *Existential Psychotherapy,* Basic Books, New York.

ŞİZOANALİZ: İNSAN ÖNCESİ MANZARANIN MOLEKÜLER ANLATISI

Özgür Taburoğlu

Psikanalizin söylemi, daha en baştan bir benlik varsayımını gerektirir. Bu sayede psikanalizin kurguları derli toplu görünür. Benlik, sözün değebileceği, açığa çıkartabileceği bir göndermedir. Böyle bir kendilik varsayımı olmadan psikanalizin sözü dağılır, merkezini yitirir. Psikanaliz ruhsal çeşitlemeleri bir söz ekseni içinden anlar ve dağılıp gitmeye açık ruhsallıkları normlar koyan anlatılara çağırır (Oidipus yazgısı, hadımlık kaygısı, ensest korkusu, vs.). Her ne kadar, Freud'da ilkel benlik (id) ve Lacan'da imgesel düzey (*imaginary level*) kavrayışları bulunsa da, psikanaliz için benlik en küçük ve indirgenemez yapı birimidir. Bu yüzden, "psikanalizin geçerli sözü", ruhsal olanı belli bir modele uygunluk içinde kurar. Böyle bir söylemin içinde ruh belirli bir ereğe doğru yönlendirilir. Parçalı ve heretik ruh birimleri toparlanarak, psikanalizin optiğinden yansıtılır. Lacan'ın üniversitedeki bölümünden kovduğu Luce Irigaray'ın diliyle söylersek, psikanalizin söylemi ve nesnesine yönelen bakışı, kendisini bedensiz bir bilgi gibi sunar. Bu fani ve olumsal söylem, böyle bir iddiayla zamansızlaşır ve tüm zamanları, uzamları, cinsiyetleri, biyografileri, etnisiteleri kateden bir sonsuzluğa varır.

Psikanalizin öte-dünyalı ve afaki söyleme alışkanlığı, giderek büyüyen ve bastıran bir metafiziği besler. Freud'un ne bulursa içine kattığı ve bir brikolaj gibi kurduğu kuram, zaman içinde, kendine yeten bir sözlükle kendi gerçeğini inşa eden bir düzeye varır. Bunun ardından da psikanaliz endüstrisi, ruhun kuramı olmaktan çok uzaklara düşerek, belli ruh kiplerini kuran bir büyük makina konumuna gelir. Psikanaliz artık kendi dışında bir nesneye gönderme yapmayan kibriyle, hiperbolik bir dil oyunu şeklini almıştır. Analistlerinin divanlarına uzanan rahatsız bireyler, karşılarındaki her ne kadar okült olanın ve bilinçdışının verilerinden söz etse de, kendilerini ikna edici bir mizansenin içinde bulurlar; kendi konumlarını analistlerinin sağladığı güvenli ve yola getirici imgenin içinden anlarlar. Lacan, analistlerin terbiye edilmiş bir sessizlikle, rahatsız olanın kendi imgesini ve yansısını bulmasını sağlamalarını önerir. Bu sayede analist, gecikmiş bir ayna evresi gibi, rahatsız benliğin karşısına ge-

çecek ve kırılmamış bir yansıya aracı olabilecektir. Lacan'ın iyi niyetli önerisine karşın, psikanaliz bir söz bolluğu olarak tanımlanabilir. Psikanalizin kendi sözlüğüne kapanan lafbazlığı ve belagatı, rahatsız olanın karşısına üstesinden gelinemez dolayımlar çıkartır. Lacan için, analizi yapılanın sırrına ereceği ve bilincine yükselteceği dolaysız gerçekler yoktur; ancak rahatsız olanı kendi ruhsal kimyasıyla baş başa bırakmayan bir metafiziğin varlığı da ortadadır. Psikanaliz rahatsız ruhları, bir üstkurmacaya ve ayrıcalıklı ruh konumlarına uyarlamak isterken, Lacan, psikanalizin etiğini, arzunun seyrini serbest bırakmasıyla ilişkilendirir. Böyle bir etik, psikanalizin belli bir işlevi taşımasına, farklı ruhsallıklara çeşitli öyküler yakıştırarak pedagojik konumlar almasına karşı koyacaktır. Analist sessizliğiyle, kendi biyografisinin ve seçimlerinin ötesine geçerek, analiz edilenin kimyasına, arzu dağılıma dokunmaz.

Psikanaliz tüm ruhsal belirtileri, "anne-baba-ben" üçgeninde kurulu bir geometriden okur. Buna göre, bedendeki libidinal dağılım veya arzu yatırımları bu sonlu geometrinin içerisinde şekil bulur. Bilinçdışı, psikanalizin ebeveynleri merkeze alan uzayında Oidipus anlatısı boyunca oluşur. Olası bir tek Oidipus anlatısı vardır ve anlatıdan sapmalar halinde psikanaliz devreye girerek tamamlanmamış olanı telafi eder. Deleuze ve Guattari'nin sözlüğü içinden söylersek, psikanaliz "molar" benliklerin kurulmasında aracı olur. Psikanaliz içinde arzunun belirli yatırımlarla uygun bir organizma kurması için şemalar geliştirilir ve bu yolla bastırılmış olanın sağaltan bir açılışı, kontrollü bir dile getirilişi amaçlanır. Psikanaliz bilinçdışının verileriyle travmatik karşılaşmaya aracı olarak, bilinçdışı temayı asimile etmeye, farkı indirgemeye, bastırılmış olanın dönüşünü belirli bir benlik çatısı altında çözmeye uğraşır. Psikanaliz bilinçdışını, üstesinden gelinmesi gereken bir tekinsizlikler yığınağı olarak kavrar. Gündelik olanın diliyle yeniden seslendirilen bilinçdışına tanıdık bir içerik, biyografik bir nedensellik yakıştırılır.

Deleuze ve Guattari, şizoanalizi yeni bir uzay (Euclid ve Descartes uzayına karşı, Riemann uzayı gibi) ve yeni bir fizik düzlem (Newton fiziğine karşı, Leibniz ve Spinoza'nın fiziği gibi) üzerinde kurmaya girişirler. Şizoanaliz, psikanaliz metinlerini çözen, söken bir anlatı olarak kurulur. Bunun için Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus* ve *A Thousand Plateaus* boyunca geliştirdikleri, psikanalizin etkinliğini yabancılaştıran, oldukça alışılmadık bir kavram takımı önerirler. Şizoanaliz bir bakıma psikanalizin açık verdiği, dilinin sürçtüğü yerdir. Diğer disiplinlerde olduğu gibi Batı tarzı düşüncenin uzayında ortaya çıkan ve Batı metafiziğinin bulaştığı psikanalize karşıt bir anlatı olan şizoanaliz, Deleuze'ün izini sürdüğü, yeniden ve kimi yerde bozarak okuduğu düşünürlerin (Lucretius, Stoikler, Spinoza, Leibniz, Kant, Nietzsche, Bergson, vs.) katkısıyla çerçevesini çizdiği bir uzayda şekillenir. Deleuze'ün yeniden oku-

duğu metinlerin ortaklığı, Batı'nın metafiziğinden kurtularak, başka bir uzayda ve düşünme düzleminde kurulmuş olmalarıdır. Deleuze'ün bu çabasıyla, Heidegger'in pre-Sokratikleri okuyarak, Batı metafiziğinin açık verdiği yeri araması arasında bir benzerlik bulunabilir. Sonradan bu metinler Batı'nın metafiziğine eklemlenmiş olsa da, Batılı olmayan ve içeriğini daha "moleküler" düzeyden alabilen bir içkinliğin varlığı açığa çıkabilmektedir bu metinlerde. Deleuze ve Guattari'nin dilinden söylersek, bu metinler bilgisini sanki başka bir "içkinlik düzlemi"nden almaktadırlar. Şizoanalizin geçerliliği de ancak, başka-uzayların, başka doğa ve fizik tanımlayışlarının içerisinde sağlanabilirdi. Bu yüzden, Deleuze'ün Leibniz ve Spinoza okumaları anlaşılır kılmaktadır şizoanalizin tasarım düzlemini.

Moleküler Doğa Tanımı: Leibniz, Spinoza

Gilles Deleuze, Leibniz ve Spinoza'nın yapıtlarını[1] yeniden okurken, her ikisini ortak bir projede buluşturur. Bu programlı bir anti-kartezyen dünya tasarımıdır. Kartezyen dünya görüşü, görünenleri kendine yeten bir aklın yansısı olarak tanımlarken, şeylerin dünyasını insan biçimli bir anlam odağından yayılıyormuş gibi kavramaya çalışır. Aklın kendisine açtığı evrenin dışında duranlar, uzantılara, aklın türevlerine ve yoksunluğa indirgenir. Tanrının eksiksiz aklının temsilcisi olan insan soyunun dışındaki tüm varolanlar birer otomata, mekanik bir yeryüzünün parçalarına dönüştürülür. Doğa ilk kez ayrışık bir konuma yerleştirilir ve varlığın alanından uzaklaştırılır. Bu Kartezyen müdahale, doğa felsefesinde tam bir kırılma gibidir. Modernlik öncesinde, Antik Yunan'dan başlayarak doğa (*physis*) bir bütünlüktür ve Varlık dünyasının tümünü içeren bir kendilik sayılır. Nehirler ve orman gibi *polis* de *physis*'in parçasıdır. Oysa matematiksel fiziğin sağladığı olanaklar ve rahatlıkla, okült korkulardan ve belirsizliklerden arınmış, ayrı yerde duran otomatların mekanik dünyası tasarlanabilmiştir. Bu tasarım, "doğayı zımni, potansiyel ve içkin güçlerinden, içerdiği varlıktan uzaklaştırır. Kartezyen metafizik cesaretle yürütülen işi tamamlar, çünkü Varlık'ı doğanın dışında, düşünen bir öznede ve onu yaratan Tanrı'da arar".[2] Bu ifade Hegel'in Descartes'ı, "tinin Modern Çağlar'daki serüveni içinde, uzun ve tehlikeli bir yolculuktan sonra varılan bir ada"[3] olarak nitelemesiyle benzerlik taşımaktadır. Sözü edilen, bilginin güvenle tasarlanabileceği, dışlayıcı Modern bilgi düzlemidir.

Leibniz ve Spinoza eşzamanlı olarak birbirlerine ve Descartes'a göndermelerle yazarlar. *Cogito*'yu merkeze alan bir varlık sıradüzenini eleştirirler. Varlık alanından kovulan ve yoksunlukla işaretlenen doğayı ve bedeni yeniden bir

içkinliğin dünyasına katmak isterler. Kendine yeten bir mekaniğin anlatısını kurmaya çalışırlar. Bu doğa tasarımında varoluş, bir içkinliğin insandan bağımsız açılışı ve çeşitlemesi sayılır. Böyle bir fizik, Varlık'ın aşkın ve yoksun katmanlarını sıralamaya kalkışmaz; bunun yerine, eklenerek çoğalan başka başka etkilerin içkin düzlemini tasarlar. Bir bütünün türevleri, uzantıları veya zayıf yansıları sayılagelmiş şeylerin yerini, kendinde tekillikler alır. Şeyler, "tinin serüveni" içindeki uğraklar değil, nedenini ve ereğini kendinde taşıyan ve üzerine eklendiği mekanizmayla uzlaşmış pozitif parçacıklardır. Şeyler böyle bir fiziğin içerisinde aşkınlığın ve sonul olanın uyduları sayılmaz ve eksikliklerden çok bir fazlalıkla nitelenirler (Bu kavrayış sonradan Deleuze ve Guattari'nin arzuyu tanımlayışında kendini gösterecektir). Bu yeni doğa tasarımının düzlemi, biçim bulmuş anlamlar ve özlerden ziyade, şekil bulmaya açık içkin güçlerin ve yoğunlukların sonsuz düzlemidir. Deleuze, Spinoza'nın doğa kavrayışında bulur bunu: "Spinoza'da özlerin metafiziği, güçlerin dinamiği, fenomenlerin mekaniği yoktur. Doğadaki her şey 'fizikseldir': Özlerin kiplerine (*modality*) karşılık düşen yoğun niteliklerin fiziği."[4] Bu kendine yeten parçacıkların, fraktalların fiziği, varoluşu ilahi bir senaryodan ve kaçınılmaz kurgulardan, ereklerden kurtarır. Böyle bir fizik, şekil bulmamışlığın içerisindeki yoğunluklara uygun düşen içerikleri dile getirecektir. İçerik anlık bir eşleşmenin sonucu olan niteliklerdir.

Spinoza ve Leibniz'de moleküler düzeyde işleyen bu kavrayış, şeylerin, aşkın kendiliklerin ve aklın ereği olarak, belli bir açılışı olarak kavranmasına karşı koyar. Artık Varlık'ıyla varoluşu çakışan doğa birimleri söz konusu olmaktadır. Fiziğin bu birimleri, Leibniz'in monadlarında olduğu gibi sonsuz olana eksiksiz bir şekilde karşılık düşerler ve herhangi bir yoksunlukla lekelenmezler. Leibniz'in monadolojisi yeni bir atom varsayımı da üretmeyecektir; çünkü monadlar, yörüngeleri belli parçacıklar olmaktan çok, eklenerek çoğalan bir varoluşun moleküler çeşitlemeleridir.

Şeylerin bu yeni fizik düzlemi üzerinde işaretli yoğunluklar, Leibniz için *conatus*, Spinoza'ya göre de *affectus* yoluyla gövde bulurlar. *Conatus* ve *affectus* özsel olan ile varoluşu üst üste bindiren duygulanım *(affection*) modelleridir. Kartezyen yöntem duygulanımın çok katmanlı yapısı içerisinde, zihinde şekil bulanı, zihinsel bir anlamayı öne çıkarırken, bu yeni fiziğin düzleminde bütün beden anlamanın olanaklarıyla donanmıştır. Bu durumda duygulanım, insan biçimli bir temsilin kırılması ve zihinsel bagajın boşalması yoluyla şeylere kendini açıklama olanağının hazırlanmasıdır. Duygulanım, ayrıcalıklı bir anlama aracının ve molar düzeydeki kavramanın, yerini moleküler düzeyde ve şeylerin şekil bulmaları sırasında kurulan bir tasarıma bırakmasıdır. Şeyler, daha henüz herhangi bir işlev için nesneyi işaret etmeden, göstermeyen (*asig-*

nifying) bir düzlemde açığa çıkarlar. Duygulanım şeylerin yan yana gelişlerine ve birbirlerine eklenmelerine yönelik, ince ayarlanmış bir optikle ortaya çıkabilir. Şeylerin biraradalığında ve bitişmelerindeki yabanıllık daha henüz kaybolmamışken ortaya çıkar duygulanım. Varlık'ın katmanlaşmamış düzeylerinde işleyen bu anlama şeması, şekil bulmamış bir düzlükte işaretli olan anlam olasılıklarını ve gösterge pırıltılarını yakalar. Kurulu bir anlam/gösterge rejimi yerine, çoklu bir *semiosis*'e, yerinde durmayan içeriklere rastlanabilecektir böylece. İçerik burada, jeolojik düzeyde kaynaşan moleküllerin ve fraktalların anlık iç içe geçişlerinin sonucu gibi ortaya çıkacaktır. Anlamlı olan, moleküler birimlerin titreşerek molar bir bileşkede yer bulmalarıyla görünür olabilir. Anlam belirli bir uzayda bir araya gelmiş moleküllerin hareketlerinin sonucu olan bir ışıma, bir algılanabilirliktir.

Deleuze'ün, Leibniz ve Spinoza dolayımıyla tasarladığı fiziğin düzlemine, insana ait her şey, ancak bedene askıntı olan organizmayı sökerek, ben diyebilmenin rahatlığını sağlayan bir öznelikten ve göstergelerine olan güveninden sıyrıldığı konumuyla yerleşebilir. Varlık'ın sıradüzeni bu yolla bozularak, molar özneliklerin yerine, arzu mekaniğinin birimleri, elemanter makinalar ortaya çıkar. Fiziksel ve jeolojik olanın sağladığı içkinlik düzlemi, aynı zamanda bir metafizik olarak işler ve gerçek olan, kaynağını hep bu düzlüğü kateden makinaların arzu yükünden alır. Bu, kendini bilerek eyleyen öznenin yerini arzulayan makinaların (*desiring machines*) almasıdır. Deleuze ve Guattari için, "özne, makinaların yanında bir artık olarak üretilir ... makinalara eklenti olarak kurulur veya makinalara bitişik ayrı bir parçadır. Öznenin kendisi merkezde değildir, bu konum makinaca işgal edilir, özne içerisinden geçtiği konumlarla, kararlı bir kimlikten yoksun, sonsuza kadar merkezsizleşmiş olarak tanımlanır".[5]

Özneliğin tanımlanan bu yeni düzleminde fiziğin varsayımları metafizik bir konum alır. Deleuze ve Guattari burada kendi metafiziklerinin uzayını kurmuş gibidirler. Bu uzayda mikroskopik bakışla teleskopik olan aynı şeyi ele verir olmaya başlamıştır. Bütün diğer metafiziklerde olduğu gibi burada da elemanter olanla, ona yörüngesini veren bir bütünlüğün tanımlanışına rastlanabilecektir. Burada kurulan metafiziğin farkıysa, tikel parçacığı bir bütünlüğe tabi görerek değerlendirmek yerine, aradaki yarı-nedensel ilişkinin formülünün çıkarılmasıdır. Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oedipus* ve *A Thousand Plateaus*'da makinalarla donattıkları metafizikte, bu elemanter arzu makinaları, daha bütünsel organsız bedenlere (*body without organs*) hep bir yaratabiyetle ilişirler. Böyle bir metafizik aynı uzay içerisinde olumsal olanla, zorunlu olanı bir arada barındıracaktır. Arzulayan makinalar, atomlardan çok birer hareketli-monad gibi seyrederler ve sürekli yörüngelerinden taşarlar. Ar-

zuyla donanmış makinaların hareketi sabitlenemez ve güzergâhları üzerindeki seyirleri, Deleuze'ün tanımıyla, noktasal olmaktan çok çizgilerden kuruludur.[6] Arzunun güdülediği makinalar, gösterge zincirlerini kırarak, işaretlenmiş anlam haritalarında yeni çıkış yolları bulmaya, otoyolların arasından işlevli kılcal patikalar kurmaya yönelirler. Metafiziğin mikroskopik bileşeni olan bu makinalar, kendi koordinat sistemlerini ve yörüngelerini kurarlar; hareketlerinde değişmez bir Varlık'ın sağladığı iradeyle davranmazlar. Guattari, arzunun kurduğu bu tür bir mekaniğin kendi metafizikleri içerisindeki yerini, "göndermeler yapılmaktan çok, kendi göndermelerini kurmakla" tanımlar. Bu arzu mekaniği, "yeni tip göndermelerin üreticisidir, yeniden eklemlenene, koordine edilinceye kadar da kendi kendilerine gönderme yaparlar".[7] Bu pasaj, moleküler arzu birimlerinin tümüyle pozitif yapıda olduklarının ve birer uydu konumunda seyretmediklerinin doğrudan bir açıklaması gibidir. Bu noktada Deleuze ve Guattari kuramlarında kendisini sürekli duyuran Lacan'la hesaplaşmakta, Lacan'ın kendinde anlamlardan ve buna tabi olarak, içlerindeki yoksunluk yüzünden sürekli biçimde farklı bir Öteki'ne doğru yönelen özne kurgusunu eleştirmektedirler. Lacan için işaretlerin ve anlamın olanaklılığı Varlık'ın ekseni olan bir *fallus*'ta yatar ve bu varsayım çoklu işaret sistemlerini ve gösterme olanaklarını yadsıyan bir konumdur. Lacan için babanın-adı (*name of the father*) tek olanaklı anlam rejimini işaret eder. Babanın-adı tüm işaretlerin göndermede bulunduğu, elemanter olana yörüngesini veren koordinat sistemini belirtir.

Grotesk Üçgen: Oidipus

Psikanaliz bütün bilgisini çekirdek ailenin "baba-anne-ben"den kurulu kısıtlı üçgen düzleminde kurar. Ruh da sanki bu uzay içerisindeki entrikalarla şekil bulmaktadır. Psikanalizin üstkurmacasında, libidinal yatırımlarla arzunun çerçevelendiği, organizmanın kurulduğu daraltılmış bir sosyal konum olarak her ruhsal çeşitlemenin altında Oidipus aranır. Oidipus, ruhun jenerik bilgisi sayılır ve bu yolla çoğul ve çeşitli olan, kökende duran Oidipal bilgiyle anlaşılmaya çalışılır.

Oidipus'un kurduğu üçgende, arzunun yatırımı gerçekleşir ve fraktallardan kurulu beden organlarına bölünerek organizma ortaya çıkar. Organizma, arzunun dolaysız seyrinin belli beden kesimlerinde sıkıştırılması anlamına gelir. Bu Foucault'nun, bedeni belli işlevler için disiplin altına alan "beden teknolojileri"yle karşılaştırılabilir. Beden, Oidipus'un seyri belli öyküsü içerisinde organlarına ayrıştırılır. Bedenin kurucu birimleri olan parçalı şeyler bu

yolla molar organlar olarak bir araya getirilir.

Oidipus beden için olası tek bir model önerebilir. Bedenin içkinlik düzeyinde ise farklı beden kurguları mümkündür. Deleuze ve Guattari, Artaud'nun kendinde organsız bir bedeni duymasından esinle, organizmaya karşı organsız bedenleri önermişlerdir. Artaud organizmasındaki işlevli dağılımı yitirmiş gibidir, hazzın bedenin hangi kesiminden yükseleceği onun için belirsizdir. Deleuze ve Guattari, farklı beden kipleri olarak, uyuşturucu alanların, mazoşistlerin, şizofrenlerin ve âşıkların kurdukları bedenleri örnek verirler. Bu farklı beden kiplerini taşıyanlar, yoğunluklardan ve parçalı olandan kurulu bedenin içkinlik düzeyine inebilmekte ve yeni arzu deneyimlerine açılabilmektedirler. Bunun için Deleuze ve Guattari hipokondriyak beden örneğini getirirler. Bedeninin her yanında bir hastalık belirtisi duyan kişide organların koordinasyonu bozulur: "Bayan X, beyninin veya sinirlerinin veya göğsünün veya karnının veya bağırsaklarının olmadığını iddia etmektedir. Onda arta kalanların hepsi organizasyonu bozulmuş bir bedendeki ten ve kemiklerdir."[8] Buna göre, Oidipus her ne kadar arzu için sınırlar çizerek, onun seyrini belli kanallara sıkıştırsa da, arzunun deneyimlerine açılabilen bedenlerde Oidipal yazgı bozulabilmektedir.

Oidipus'ta kurulan üçgenle, eklenerek çoğalan bir arzu mekaniğinin yerine, organizma koyulur. Bedendeki erojen bölgeler işaretlenir, hazzın çıkış yerleri belirlenir ve beden için gerekli sosyal görgü sağlanır. Psikanaliz, bilgisini Oidipal uzaydan aldığı içindir ki tek olası ruhsal konum olarak Oidipus'un kısıtlı yansısını görür. Psikanaliz bu yolla belirli işlevler için organize olmuş beden kipleri yaratmanın gereci halini alacaktır.

Deleuze ve Guattari için psikanalizin nesnesi şizofrenler değil, nevrotiklerdir. "Freud şizofrenleri sevmez. Onların Oidipal olmaya karşı gösterdikleri direnci onaylamaz ve onları az çok hayvan olarak görmeye yönelir. Şöyle söyler, 'onlar duyarsız, özsever, gerçek olandan kopuk, geçişimden yoksundurlar'."[9] Psikanaliz nesnesini, "anne ve babasını tüketen acıklı yaratıklara indirger".[10] Nevroz sürekli olarak Oidipus'un üçgeninde yankılanır ve kurulu Oidipal sınırları aşmak anlamına gelen ensest korkusunun belirginleşmesinin belirtisi olur. Deleuze ve Guattari, bu güvenli üçgenin dışında kodlanmış olanın tümüyle yasaklanmış ensestin alanı olduğunu varsayarlar. Oidipus sonsuzluk içindeki ekranıyla, güvenli varoluş üçgeninde, büyük sosyal makina içerisinde, kendine söz geçirebilen, yetişkin ve ortak bir logosun kısıtlı sözlüğünü uyumla paylaşan kişiler yaratmaktadır. Nevroz ise bu logosun duvarlarına değiyor olmanın belirtisi gibidir. Psikanaliz, tam böyle bir anda devreye girerek Oidipus' ta tamamlanmamış olanı onarır; rahatı kaçmış olanı ortak işaret sisteminin, alışılmış sözün güçlü yörüngesine yeniden yerleştirir.

Deleuze ve Guattari, klinik ruhsal nitelemeleri bazı dönemlerle eşleştirirler. Onlara göre histeri, ilkel-yeryüzeysel (*territorial*) makinanın, paranoya despotik makinanın, şizofreni ise kapitalist makinanın işleyişine uygun düşer. Yeryüzeysel makina belli bir kavmin tüm üyelerini aynı kodlarla işaretler ve bu sayede ruhsal olanla bedene yazılmış olan arasında tam bir eşleşme ortaya çıkar. Yeryüzü, bedenler ve göstergeler, hepsi aynı katman üzerindedir. Despotik makina ise, yeryüzeysel makinanın bedene işlemiş olduğu işaret ve anlam sistemini yayıp genleştirerek gösterge zincirleri kurar. Bu yolla yeryüzeyi üzerinde yoğunluklardan kurulu enlem ve boylamlar oluşur. Yeryüzeysel makinanın noktalamasını yaptığı jeolojik düzlemi, despotik-feodal makina aşırı kodlama ile işler ve dağınık haldeki noktaları bir araya getirir. Despotik işleyiş, kodlanmamış, merkezkaç arzu birimlerinden duyduğu korkuyla, kontroldan çıkmış olanı kodlamaya ve zincire eklemlemeye uğraşır. Despotik makina hep bir tamamlanma, ortak bir referansa uyarlanma yoluyla çalışır. Kontroldan çıkan heretik anlam parçaları, yeniden güçlü bir gövdenin nüfuzuna alınır. Bu ise despotun her şeyi soğuran, aşırı kodlayan bedenidir. Despotik makina, yörüngesinde paranoyak dürtülerle tamamlanmaya ve bütüne varmaya istekli, yoksunlukla güdülenen, bir bütünde içinde eritilecek geçici tekillikler yaratır.

Deleuze ve Guattari için kapitalist makina, zincirlerinden boşalmaya başlayan despotik bir makinanın ortaya çıkışıdır. Kapitalist makina yörüngeden taşmanın, çözülmeye başlayan kodların sonucudur. Sermayenin asitli salgısı, feodal işleyiş kanallarını bozarak yeni uzaylar açmaya yönelir. Despotun gövdesi artık bir eksen olarak var kalamaz, bunun yerine gezici ve geçici, ayrışmış anlam parçaları ortaya çıkar. Anlam, yeryüzeyine ve bedenlere işaretlenmez; serbest dolaşıma girer. İşaretin gönderme yaptığı da bir değişmezlik olmaktan çıkarak, zaman ve uzamın olası bir bağıntısı şeklini alır.

Deleuze ve Guattari şizofreniyi kapitalizmin ereği olarak görürler. Sermayenin yıkıcı seyri, kurulu kodları zincirlerinden boşaltarak, arzunun mekaniğini, katmanlaşmış sosyal üretimin içerisinde daha görünür bir hale sokar. Sermaye dar coğrafyalar içinde sıkışıp kalmakla yetinemez, kendisine yeni kanallar açar. Sermayenin bu dinamiği, kendinde görünen kurguların altına sızarak, hareketini kısıtlayan bütün engebeleri, pürüzleri aşındırır. Sermayenin bu stratejik ve akrobatik seyri, arzuyu bastırıldığı topraklardan serbest bırakarak topraksızlaştırır. Ama kapitalin mekaniği, arzu üretimini (*desiring production*) hep kıskacı altında tutar ve arzu birimlerini sanal duvarlar arasına yeniden-yerine-yerleştirir (*reterritorialization*). Kapitalist makinanın iç işleyişi bu yüzden sürekli geciktirilen bir şizofreniye ayarlıdır ve asla sosyal üretimin perde arkasına geçip, arzunun moleküler düzeyine inebilecek cesareti bulamaz.

Sermayenin işleyişine karşı daha akrobatik bir duruşla direnç gösterebilmek, ancak arzunun yoğunluklardan kurulu düzlüğüne yakın olmakla mümkün gibidir. Sermayenin kendisini sürekli bozup yeniden kuran ve tanımlayan aksiyomatiğine karşı gerekli olan bu akrobasi, Deleuze ve Guattari'nin siyasi vurgularının da temelini oluşturmaktadır.

Sermayenin kaygan düzleminde, moleküllerin seviyesine inemeyen bir bakış, kapitalist makinanın kurduğu ucu açık metafiziğin, aksiyomatiğin gerisinde kalmaya mahkûm olacaktır. Bu yüzdendir ki Freud'daki ego ve Lacan'ın asıl ve asal değişmez anlam eksenleri olan Öteki ve *fallus* gibi molar kurgular bu aksiyomatiğin sanal duvarları içerisinde kalır, sermayeyi cepheden göremez.

Freud ve Lacan'ın psikanalizi, aksiyomlarla çoğalan ve sürekli hal değiştiren kapitalist makinaya uygun düşmezler. Deleuze ve Guattari için Lacan'ın psikanalizi "despotik göstergeler" düzeyinde işler. Lacan'ın kuramı, temeline kurulu ve coğrafyası belli anlam eksenleri yerleştirmesi nedeniyle, merkezsiz olarak ve eklenerek genleşen sermaye mekaniği içerisinde yetersiz kalır. Bu yolla çoklu işaret ve gösterme sistemleri, belirli yörüngelerde davranmaya ve asal bir anlam odağının türevleri olarak anlaşılmaya zorlanır; yeni anlamın belirişi sürekli koordine edilir ve kontrolden çıkan heretik anlam parçacıkları bastırılır.

Psikanaliz, sınırsızca dağılan bir manzara karşısında seçici bir ekran kurarak, sonsuz varoluş kipleri arasında Oidipal üçgenin yansımalarını ayrıcalıklı kılar ve sosyal çeşitlenmeyi, "anne-baba-ben" arasında kurulu ilişkiyle anlamaya çalışır. Oidipus varsayımından ötürü psikanaliz, kapitalist makina içinde arzunun bastırılması ve uygun işlevler için tahsis edilmesinin aracı olur. Psikanaliz, kendi temelindeki saklı ya da açık kabulleriyle bu bastırmanın belirgin faili olarak iş görür. Çoklu olanı ve geniş spektrumlu sosyal konumları aynı üçgen düzlemine yansıtarak, monokrom bir özet çıkarır ve bu yönüyle bir meta-anlatıdır. Böyle bir sahnede Deleuze ve Guattari, psikanalizden farklı bir vektör olarak şizoanalizi tanımlamaya girişirler.

Farkın ve Çoğalmanın Onayı: Şizoanaliz

Şizoanaliz, sermayenin yeni yeni aksiyomlarla kendisini çoğaltmasına yönelen akrobatik bakışın tasarımı olarak görülebilir. Şizofreni, klinik bir tanı değildir Deleuze ve Guattari için; daha çok Oidipus'un ekranında yansıtılamayan, organizması doğrulukla oluşmamış, parçalı şeylerden ve kodu çözülmüş anlamlardan kurulu bedenleri imler. Şizofren onlar için *homo natura* sayılabilir.[11]

"Şizonun kendisini yerleştirebileceği koordinat sistemi vardır. ... Kodları sosyal kodlarla çakışmaz, çakışıyorsa da sadece parodisini yapmak içindir. Şizofren bir koddan diğerine geçer ve bilerek tüm bu kodları karıştırır. Hiç bir zaman, bir günden diğerine, aynı açıklamayı vermez, asla aynı jeneolojiyi uyandırmaz, olanları aynı kodlarla kaydetmez."[12] Şizofren üst üste binen içeriklerle katmanlaşmamış olan, "düz, geçirimsiz, kaygan ve gergin" organsız bedenler üzerinde, tüm jeolojiye yayılan yoğunlukları, enlem ve boylamları katederek, sürekli hal değiştirir. Nevrotik, ucundan kıyısından da olsa psikanalizin üçgenine tutunurken, şizofren, bedeninde kaynaşan parçalı şeyleri, moleküler arzu birimlerini sonsuzluğa bırakır.

Deleuze ve Guattari, şizofren bedeni *homo historia* olarak da nitelerler. Oidipus dolayımıyla üçgenleştirilmeye direnç gösteren şizofren beden, arzunun mekaniğiyle bitişerek yol alır. Bu koşuşturması sırasında tüm tarihin yoğunluğunu duyar. "Hiç kimse şizo kadar derin bir şekilde tarihe katılamaz."[13] Jeolojik düzlemin üzerine binmiş ve katmanlaşmış tarihin tüm anları şizofrenin bedeninde yeniden deneyimlenir. Böyle bir deneyimleme çoklu jeneolojilerin yolunu açar; şizofren her an başka bir jenerik bilgiyle ortaya çıkar. Hal ve gidişini koordine edebilecek türde, aşkın bir gösterilen yoktur. Şizofreni yalnızca zaman ve uzam içindeki bir olabilirliği işaret eder şizofreni.

Şizofren, Deleuze ve Guattari için arzulayan üretimin esas öznesidir. Şizofrenide ortaya çıkan fantazi ya da sayıklama değil, bir gerçeklik, arzu birimlerinin iç içe geçişlerinin sonucu olan bir üretimin kanıtıdır. Böyle bir üretimde parçalı şeyler, belli organizmalar içerisinde sıkıştırılmadan, sınırsızca eklemlenir. Deleuze ve Guattari, "parçalı şeyler" nitelemesini Melanie Klein'a borçlu olduklarını söylerler. Ancak Klein, parçalı şeylerin açığa çıkardığının gerçek dışı vizyonlar, fantaziler ve düşler olduğunu söyleyerek, gerçeğin kaynağını anlamlı, bütünlüklü organizmalarda aramıştır. Parçalı şeyler şizofren bedende görünür hale gelir. Moleküler birimlerin birbirine eklenmeleri tekrar edilemeyecek bir üretimin, farkın açığa çıkışıdır. Fark, gezici beden, işaretlenmiş yoğunlukları katederek başkası oldukça ortaya çıkar. Psikanaliz, molar öznede saklı bir iç sesi dinlemeyi önerirken, şizoanaliz dışarıdaki, kapsayıcı olmayan, küçük sözlere de kulak verebilmenin olanaklarını arar ve başka olmaya meydan açar. Başkası oluş (*becoming other*), içerik katmanlarını tersine katederek, jeolojik içkinliğin, yeryüzeyinde işaretlenmiş yoğunlukların düzeyine doğru yol alabilme yetkinliğidir. Benliğin kendinde kodları bu sırada sökülerek, beden, başka başka öznelik olanaklarıyla donanır. "Ben" diyebilmenin koşulları zorlaşır ve farkın belirtisi olan yoğunluklar, öznenin varlık düzlemine bulaşarak, benliğin bir yaklaşık değer, anlık kurulan bir bağıntı olduğu ortaya çıkar. Buna göre özneliğin alanı, farklı vektörlerdeki güçlerin bira-

radalığıdır. Özneliğin bu çoklu anlam havuzu, Oidipus'un kısıtlı üçgeninde yansıtılamayacak karmaşadaki duygulanımların kaynaşmasıyla ortaya çıkar. Özne varsayımının temelinde indirgenemeyecek bir çoğalma ve güçler dinamiği vardır. Bu yüzden asıl fantazi, "ben" diyebilmekteki rahatlıktır. Benlik her zaman bir tepkimenin dışarı bıraktığı artıktır.[14] Benlik varsayımı üretimin son bulduğu konumda, katatoni anındaki geçici bir özdeşleşme ve yakınsamanın anlatımıdır. Arzunun mekaniği özneyi anlık bir olabilirlik olarak kurar. Ama bu Lacan'da olduğu gibi, verili bir öznenin, içindeki yoksunlukla bütün olana doğru koşuşturması değildir. Tersine özne taşıdığı fazlalıkların ve yoğunlukların sonucu olarak ortaya çıkar.

Oidipus, arzulayan makinalar için belli bir yörüngenin kurulmasını sağlar. Arzu molekülleri, yarı-olumsal rotalarında yer değiştirmek yerine, Oidipus'un sağladığı istençle belli davranış modellerine uydururlar kendilerini. Arzu birimlerinin taşıdığı yoğunluklar organizmalarda belli işlevler için kodlanır. Bu yolla, arzu mekaniğinin içerdiği momentumla, organizma parçalanmayacak ve bir bütünlük izlenimi verecektir. Oidipus zor kullanımıyla, türdeş olmayan moleküllerden kurulu bedenin, tutarlı bir organizma gibi yansıtılmasının aracı olur. Bu sayede çok parçalı bir beden, temeldeki benliğin nedensel açılımları, Oidipus'un kurduğu uzayın ışıması olarak anlaşılır.

Şizoanaliz Oidipus'un sağladığı istencin çözüldüğü yerde ortaya çıkar. Molar organ kurguları bozulmaya, arzu bastırıldığı yerden kurtulmaya başlamış gibidir. Psikanalizin gerçeği düşsel olandan ayırt edebildiği güvenli varoluş geometrisinin terk edilmesiyle, şizoanalizin tasarım düzlemine girilir. Organizmanın bastırdığı momentum açığa çıkar ve farklı beden kurgularına yol açılır. Organizmanın bıraktığı yerde sanki bir kaynaşma, arzunun beklenmedik, anlık yatırımları belirir. Oidipus'ta öngörülmeyen organ kipleri, erojen bölgeler, duygulanım şekilleri kullanıma açılır. Organizma, Deleuze ve Guattari'nin alıntıladığı Bayan X'in deneyimlediği gibi bir boşluk, "ten ve kemiklerden kurulu" bir açıklık olarak arzunun deneylerine terk edilir.

Psikanaliz metaforlarla, kökende değişmeden duran, sorgulanamayan içeriklerin yansılarıyla kurar nesnesini. Aşkın bir gösterilenin zayıf yansısıdır nesne ve hep kendinden büyük bir varlığa indirgenir. Nesne aşkın olandan sökün ederken anlaşılır. Aşkın olan, parçalı olanın başlangıcında bekleyen, jenerik kurgudur. Bu, fenomenolojinin paranteze alınmış dünyasına, indirgenmiş görüngülerden arta kalan hakikatin birimlerine benzetilebilir. Hakiki olan, sanki hep sulandırılmış, zayıf yansımalarıyla açabilmektedir kendisini. Görünür olan, metaforik çoğalmanın sonucu benzeşler olarak anlaşılır. Bu kavrama yolu çoklu olanı, aynı kalanın çıkış yerinde buluşturur ve yalnızca temsiller, zamandışı içerikleri işaret eden göstergeler vardır. Bu yolla algılana-

bilir olan yalnızca türevlerdir; çokseslilik ise, tek bir işaret sistemindeki metaforlarla çoğalmanın karşılığıdır. Psikanaliz çok biçimli olanı, Oidipus'un düzlemine yansıtarak, farkı, aynı olanın göz boyayıcı çeşitlemelerine dönüştürür. Psikanaliz, merkezkaç bir güçle onun varsaydığı uygun varoluş yörüngesinin dışına taşan parçaları anlaşılmazlığın, olmayışın alanında bırakır. Psikanalizin artığı olan ise şizoanalize malzeme olur.

Şizoanaliz, metonimik bir çoğalma düzeyinde anlamanın yoludur. Bu düzeyde, yükseltisiz bir jeolojide eklenerek dağılan anlam yoğunlukları sürekli hal değiştirir. Ortaya çıkan özetlenemez, indirgenemez, paranteze alınamaz ve temsil edilemez bir kendiliktir. Görünen, kendisinden başka bir şeyi ele veremeyecek kadar elemanterdir. Ortaya hatları belirgin bir bütünlük çıkmaz ve görünenin ardında açıklanmayı bekleyen bir ana fikir de saklanmamaktadır. Yeryüzüne yakın yerde beliren manzarada kendisini açan her şey, eşsizliği ile varolan birer haecceity'dir. Haecceity yalnızca kendisini betimleyip, kendi varlığına gönderme yapar. Bütün olandan kopmuş değildir. Haecceity bütün olanın açılımı değil, kendisine eşit, kendine yeten bir monad'tır.

Şizoanaliz, insan öncesi bir peyzajın içerisinden seslenir. Benliğin oluşmadığı, "ben" diyebilmenin olanaklarıyla dışarısı ve içerisinin ayırt edilemediği bir uzayda ortaya çıkar. Grozs, çocuğun, Lacan tarafından tanımlanan ayna evresinde buna benzer, henüz ayrışmamış ve oluşmamış öznelik öncesi konumunu dile getirir: "Bedenin oluşumu, çocuğun kendisini kırıntılardan ve parçalardan kurulu olarak deneyimlemesinin temelidir. Çocuk annesiyle ayrıştırılamaz bir birlik kurar ve kendisini çevresinden ayırt edemez. Kendi bedensel sınırlarının farkındalığı yoktur. Birlik olduğu ve bir bütünlük kurduğu şeylerden ayrışmayan bir heryerdeliktir."[15] Şizoanaliz, bakışını böyle bir ayrışmamışlığın, oluşmamışlığın içkinliğine yöneltir. Henüz molar birikintilerin kurulmadığı, organizmanın oluşmadığı ve şekilsiz bir bedenin tonlamasının yapılmadığı bir düzeyde şizoanaliz, moleküler bir kaynaşmanın içerisinde el çabukluğuyla, farklı beden ve ruh kiplerini anlamaya koyulur. Deleuze ve Guattari, bu yabanıl uzamdaki kavrayışı bir yetkinlik olarak görürler ve bu tür bir bakış olanağına erişebilmek için gerekli gördükleri "duygulanımsal atletizm"den (*affective athleticism*) söz ederler. Katmanlaşmış ve üst üste binmiş metinleri, yoğunlukları tersine katedebilmek için gösterilen istençtir bu. Burada Kartezyen vizyonda olduğu gibi sadece zihinsel duygulanımlar değil, tüm bedenin olanakları göz önünde tutulur. Yalnızca molar bir birikinti olan akıl değil, bedenin tüm geri kalan "kırıntıları" da bir oluşun içerisinde işbirliğine girerler.

Ancak şizoanaliz tutarlı bir yöntemsel bakış kurmanın peşine de düşmeyecektir. İşlevi daha ziyade, psikanalizin söylemine asalak bir biçimde psika-

nalizin artıklarını yeniden kullanıma sokmak olarak tanımlanabilir. Deleuze ve Guattari, şizoanalizi bir çerçeveye yerleştirmekten, bir bilgikuramı oluşturmaktan ısrarla kaçınırlar ve uygulamaya yönelik, gündelik cevaplar sağlayabilecek bir gereç olarak ortaya sürmezler. Şizoanaliz, bilginin ara kesitlerine yönelik bir bakıştır; oluşmakta olanı yakalamaya dönük atletik bir öngörüdür. Bir düşünce akrobasisidir; tarihsel metinleri ve yoğunlukları dikine kesmeyi hesaplarken, enine genişleyen bir görüyle, enlem ve boylamlarda dağılmış işaretleri de yakalamayı hesaplar. Hem artzamanlı hem de eşzamanlı olarak işler. Anlamın metaforik katmanlarını gözlerken, metonimik esnekliğini de gözden kaçırmaz. Psikanalizde olduğu gibi güvenli ve bozunmaz, zamandışı bir bilgikuramı oluşturmaya girişmez. Derrida'nın yapıbozumunun Batı metafiziğinin metinlerine yönelik saldırganlığıyla benzerlik taşır şizoanalizin psikanalitik metinler karşısındaki konumu. Şizoanaliz temelde psikanalizin metinlerini bozacak okuma önerileri sunar. Psikanaliz benliğin oluşumunu dile getirirken, arzunun kapitalist makina içinde düzenli ve işlevli bir biçimde istihdam edilmesini sağlar. Bunu da, Luce Irigaray'ın sıkça eleştirdiği gibi, kendisine bedensiz, zamandışı bir uzay kurarak yapar. Şizoanaliz ise psikanaliz metinlerindeki saklı veya açık niyetlerin belirtisi olan bir vektörü görünür hale getirir ve bunun yalnızca olası bir anlatı biçimi olduğunu açığa çıkartır. Psikanaliz, dolayımlarla da olsa kapitalist makinanın kendisini çoğalttığı aksiyomlar üretmektedir. Bu yolla kapitalist makinanın kendisini görünmez kıldığı bir soyut makinanın (*abstract machine*) mühendisliğini sürdürmektedir. Buna karşılık şizoanaliz, eğer Deleuze ve Guattari'nin makinalarla donatılmış (meta)fiziğine doğrulukla yerleştirilirse, bir savaş makinası (*war machine*), direncin ve karşı duruşun atletik bakışını barındıran bir yüzey olacaktır. Böyle bir savaş makinası kurabilmek, "soyut makinanın işleyişini görebilmek"le[16] eşanlamlıdır. Soyut makinalar "sosyal bilinçdışı" üzerinde kurulu üstkurmacalardır. Soyut makinalar, sosyal trafiğin içerisini gizli bir el gibi yoklayıp, sokularak, belli kanallarda, karmaşık olana yer ve yön gösterir. Bu yolla farklı olan, tekrarın içinde eritilir. Şizoanaliz gezici düşünce düzeyleri önerirken, soyut makinaları profilden alabilmenin, cepheden görebilmenin hesabı içindedir.

Organsız Beden Olabilmenin Yolları

Deleuze ve Guattari, *A Thousand Plateaus*'daki "Nasıl Kendinizi Organsız Beden Yapabilirsiniz?" başlıklı bölümü bir manifesto gibi yazarlar. "Psikanalizin 'dur, kendi benliğini bul' dediği yerde, bunun yerine 'haydi daha ileri gidelim, organsız bedenimizi henüz bulamadık, yeteri kadar benliğimizi sökeme-

dik' demeliyiz. Hatırlamanın yerine unutuşu, yorumlamanın yerine deneylemeyi koy."[17]

Bu manifestoda işaretlerin, arzunun ve kodlanmış olanın dolaşıma girmesi, farklı olanın deneylenmesi önerisi vardır. Varlığın büyük katmanları olan, tüm işaretleri baskın ve aşkın bir gösterilene doğru çeken gösterge sisteminin, bedeni belli kiplerde organize eden organizmanın ve çözünmez benliği merkeze alan bir özneliğin sökülmesidir bu manifestonun eylem planını oluşturan. Baskın gösterge sisteminin söküldüğü yerde metonimik bir söz çoğalması, organizmanın büzüldüğü uzayda farklı ve geçişken organ çeşitlemeleri, özneliğin boşalttığı alanda ise benliğin metafizik kapalılığından kurtulmuş, başkası olmaya açık, değişken özne kurgularının olanakları aranır. Bu katmanların sökülmesi, arzunun moleküler ve jeolojik düzeyde işleyen mekaniğiyle bitişebilmenin olanaklarını hazırlar. Bu düzeyde, "açıklanacak davranışlar, yorumlanacak fantazi ve düşler, anımsanacak çocukluk anıları, işaret edecek sözcükler kalmaz. Duyumsayacak, davranacak ve anımsayacak bir benlik yoktur; parlak bir sis, koyu sarı bir duman vardır".[18] İçkinliğin bu düz, pürüzsüz yüzeyinde, türdeş olmayan bir şekilsizlik, "yoğunluklar, rüzgâr, ve gürültü, güçler ve dokunulabilir sonar nitelikler vardır, çöl, bozkır ya da buzullarda olduğu gibi".[19] Düz yüzey, türdeş bir geometrinin metriği (*metron*) aracılığıyla temsil edilemez. Euclid geometrisinin kabulleri bu mineral düzeyde işleyemez hale gelir; farklı koordinat ve gönderme olanakları ortaya çıkar. Deleuze ve Guattari için Riemann uzayları böyle bir eklentili çoğalmayı dile getirebilmektedir. Riemann uzayları geometrik geçişlere izin verir; eklentili yüzeyler hiç bir zaman bir kapalılığa ermezler, çizgiden büyük ve alandan küçük ya da alandan büyük ve hacimden küçük geometrik konumlanışlardır. "Riemann uzayı şekilsiz parçalar topluluğu olarak sunulabilir; bunlar birbirlerine ilişik değil, bitişiktirler."[20] Böyle bir uzay varsayımı şekilsizliğin içerisinde erekler görmez; mineral düzeyin kimyasından molar paketler kurulmaz. Riemann uzayı, "dalgalanma ve titreşimlerle", yan yana gelerek farklı olanı deneyleyen, sonsuz analitik olasılıklara açılabilen parçalardan kuruludur.

Organsız bedenlerin düz yüzeyinde, sürekli olarak kendi sözlüğüne kapanan bir *logos* kurulamaz; buna karşılık "sürekli bir eylem çeşitliliğini düzenleyen *nomos*" vardır.[21] Nomos, coğrafyasına bitişiktir ve bir çeşitleme olarak deneyimlenir. Her platonun, düz yüzeyin kendi nomos'u vardır. Göçebe yurt değiştirdikçe, konakladığı platodaki yoğunlukların yansısı bir nomos'un içerisine çekilir. Buna karşılık pürüzlü, çizgilenmiş yüzeylerde (*striated space*), baskın işaretleme yolu olarak kendisini duyuracaktır logos. Deleuze ve Guattari, ancak düz bir yüzeyde kurulabilecek olan savaş makinasını önemli bulurlar. Böyle bir yüzeyi katederek, başkası olabilmeye açılabilen geçişken ve eklentili

bir öznelik tasarımıdır bu. Deleuze ve Guattari, kentin pürüzleri ve yükseltileri ortasında bile kurulabilecek bir düzlükte yaşama olanağından söz ederler. "En pürüzlü kentler dahi düzlüklere yer bırakır; kent içinde bir göçebe gibi ya da mağarada gibi yaşamaktır bu. Yer değiştirme, hız ve yavaşlık bazen düzlükleri yeniden kurmak için yeterlidir."[22] Henry Miller, Burroughs, Ginsberg, Lawrence, Kerouac ve Kafka'nın işaretledikleri de işte bu olanaktır. Ortaya çıkan, zamandışı bir uzaydaki yükseltiler ve derinlikler değil, tüm bir düzlüğe dağılan, bitişik anlatılardır. Anlamın odağından başlayarak çoğalıp, genleşen yayılımlar değil, eklenerek çoğalan rizomlar (*rhizome*) kurar bu anlatıların manzarasını. Bütünlüklü görünende saklı olan o momentum'da böyle bir sahnede serbest kalacaktır.

Böyle bir anlatı platosuna girebilmenin başlıca koşulu bedendeki organizasyonu bozmaktır. Ne var ki, "önemli olan organizmayı ani olarak sökmek değildir. Küçültmek, büzmek ve temizlemek durumundasınız. Var kalabilmek için bir kısmını alıkoymak zorundasınız".[23] Deleuze ve Guattari, Artaud'nun deneyimlediği gibi hiçbir önlem olmaksızın ve aniden tonal bütünlüğü (organizma, öznelik, gösterim) bozmayı önermezler. Daha çok bedeni "bağlantılara ve geçişlere açmak, yoğunlukların bedene dağılmasına olanak vermek"ten söz ederler.[24] İşaretlerin dağılımını engelleyen despotik duvarları kaldırabilmenin önemini dile getirirler. Beden içerisinde alışılmamış bağlaşıklık olanaklarının yaratılmasıdır bu. Böyle bir eylemin istencini sağlayacak olan ise düzlüklerin ve platoların üzerinde asılı duran buğu, "parlak bir sis, koyu sarı bir duman" olan nomos ve başkası olmayı sağlayan yoğunluklardır.

Organsız beden olabilmenin uğraklarından birisi de, soyut makinaların kenarında bulunarak, oluşun trafiğine sokulan ve karmaşık olanı derleyip toparlayan büyük makinalara dokunabilmektir. Cepheden görülen soyut makinaya karşı, kalecinin penaltı anındaki endişesiyle kollayan, çoğalan aksiyomlara karşı dikkat kesilen ve çıkışlar yapan eylemcinin gündemidir bu. Deleuze ve Guattari, siyasi bir öznenin, eylemcinin gündemini dile getirirken hep bu tür bir akrobasi önermişlerdir. Ama bir eylemcinin kanserli, bastırarak çoğalan, açılımları tıkayan organsız bedenlerle de bitişebileceği olasılığını da göz önünde tutarlar. Tonal katmanların aniden sökülmesiyle, "boşluğa veya kanserli katmanların çoğalışı içerisine" düşebilecek olan eylemci, "paranın, ordunun, devletin ve faşist arzunun"[25] kanserli bedenleriyle bitişebilir. Kanserli organsız beden, açılımlarla ve eklenerek çoğalmak yerine, uygunsuzca dağılır ve başka enlem ve boylamları işgal eder. Bu yüzden temeldeki soru şudur: "İçimizdeki faşizmin organsız bedeninden ve uyuşturucu alan, paranoyak veya hipokondriyakların boş bedenlerini üretmekten kaçınarak, kendimiz için bir organsız bedeni nasıl kurabiliriz?"[26]

Deleuze ve Guattari için sonuçta kuşkusuz şizofren de ideal eylemci sayılamaz. Şizofren belli bir tutarlılık düzlemi kuramadan, tüm bedenleri ereksizce kateder. Şizofren belli bir siyasi güç için gerekli yatırımı sağlayamaz, hep bozulmak üzere kurulu bir eklentili bedenle moleküler seviyede seyreder. Buna karşılık işlevli bakış sahibi bir eylemci, kendi tutarlılık düzlemine uyan gündemler, geçici arzu yatırımları ve karşı-aksiyomlar ortaya çıkartabilecektir.

Kanserli ve boş olamayan organsız beden kurabilmenin koşullarından biri de hazzın geciktirilmesidir. Arzu, kodları çözerek farkı deneylerken, haz hep bir yeniden-yerine-yerleştirme işlevi görür. "Hazzın en yapay biçimleri dahi" bu işlevden bağışık olamaz. "Haz mümkün olduğunca ertelenmesi gerekli bir sondur; çünkü haz pozitif arzunun sürekli üretim işlevini kesintiye uğratır."[27] Gerçek anlamda üretimi güdüleyen hazzın hemen öncesi, bir *jouissance* konumudur. Bu düzeyde arzunun kodları söken kaynaşması yoğunlaşır. Deleuze ve Guattari'ye göre arzunun bu seyri psikanaliz tarafından hazzın sönümlenişine bağlanır. Psikanaliz her zaman bir sağlık belirtisi bulur boşalmada.

Deleuze, kendi kuramlarıyla Foucault'nunki arasındaki farkı arzu/haz ayrımında arar.[28] Haz, kodları çözerek yeni bileşimlere varmaz, bunun yerine sürekli olarak kendi organizmasına kapanan, bedenindeki arzu yatırımlarının tekrarıyla varolan bir öznelik yaratılmasında etkili olur. "Haz bana sadece kişinin ya da öznenin kendini tekrar bulmasına neden olan bir şey gibi görünür; haz bir yeniden-yerine-yerleştirmedir."[29] Haz beden koordinasyonundaki organların işlevlerini belirginleştirerek, organ konumlarının altını tekrar tekrar çizer. Haz organizmanın doğrulukla işlediğinin verisi sayılır. Buna karşılık arzu, organ yerleşim planlarına bir karartı gibi girerek, organizmanın haritasını bulandırır. Foucault'nun mikrofizik varsayımlarının temeli olan güç, bedene uygulanıp "bio-güç" şeklini aldıkça, hazzın yükseldiği bölgeler işaretlenir ve arzunun seyri önüne duvarlar örülür. "Güç, bedeni bir organizasyona zorlar. Michel'in 'bio-güç' dediği sistem, bedenin yeniden-yerine-yerleştirilmesi yönünde çalışır."[30] Güç, hazzın garantörü olarak, haz döngüsünü bedenin belli bölgelerinde güvence altına alır. Güç, bir strateji oluşundan ötürü mikrofizik bir düzey tanımlamaz ve Deleuze'ün deyişiyle olsa olsa "arzunun bir duygulanımı",[31] molar paketi gibi görünür. Güç arzu birimlerinin birbirine eklenmelerinin olası bir sonucu gibidir. Güç ilişkileri arzu mekaniği üzerindeki herhangi bir katmandır ve elemanter düzeyde işlemez.

Arzunun moleküler ve insan-öncesi mekaniği, perde arkasından gündelik algı şemasının içine sokularak, bir şekilsizlik, öznenin kendi niyetini ve ereğini okuyamayacağı, beklentileri aşan bir manzara olarak açılır. Burası başlan-

gıç ve çıkışın aynı bedende buluştuğu, varlık ve varoluş arasındaki açının yokolduğu eskatolojik buluşma yeridir. Burada düşünce (*nous*) ve doğa (*physis*) aynı düzeyde, sıradüzeninden koparak bir araya gelir. Niyetlerin, ilgilerin, dolayımların, temsillerin ve tüm molar birikintilerin yerini farklı olana açılımlar sağlayabilecek yoğunluklar alır.

—

Notlar:

1. Deleuze, G. (1990), *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, Zone Books; (1993) *The Fold: Leibniz and Baroque*, Minnesota Pr., Minneapolis.
2. Deleuze, G. (1990), *Expressionism in Philosophy: Spinoza*, s. 227.
3. Bumin, T. (1996), *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, YKY, İstanbul, s. 9.
4. Deleuze, G. (1990), s. 233.
5. Deleuze, G. ve Guattari, F. (1990), *Anti-Oedipus*, University of Minnesota Press, Minneapolis, s. 20.
6. Deleuze, G. (14 Kasım 1997), *Desire and Pleasure* (www.arts.monash.edu.au/visarts/globe/issue5/delfou.html).
7. Guattari, F. (17 Ağustos 1995), *Pragmatic/Machinic* (www.peachnet.edu/~mnunes).
8. Deleuze ve Guattari (1988), *A Thousand Plateaus*, University of Minnesota Press, s. 151.
9. Deleuze ve Guattari (1991), *Anti-Oedipus*, s. 22.
10. *A.g.e.*, s. 20.
11. *A.g.e.*, s. 21.
12. *A.g.e.*, s. 15.
13. *A.g.e.*, s. 21.
14. *A.g.e.*, s. 26.
15. Grozs, E. (1990), *Jacques Lacan: A Feminist Reading*, s. 34.
16. Guattari, *Pragmatic/Machinic*, s. 15.
17. Deleuze ve Guattari (1988), *A Thousand Plateaus*, s. 151.
18. *A.g.e.*, s. 162.
19. *A.g.e.*, s. 479.
20. *A.g.e.*, s. 485.
21. *A.g.e.*, s. 491.
22. *A.g.e.*, s. 500.
23. *A.g.e.*, s. 162.
24. *A.g.e.*, s. 160.
25. *A.g.e.*, s. 165.
26. *A.g.e.*, s. 163.
27. *A.g.e.*, s. 155.
28. Deleuze, G., *Desire and Pleasure*, s. 7.
29. *A.g.e.*, s. 7.
30. *A.g.e.*, s. 7.
31. *A.g.e.*, s. 4.

YABANCILAŞMIŞ "BEN"İN ŞARKISI

Guattari, Deleuze ve Osmanlı Divan Şiirinde *Özne*'nin Lirik Kod Çözümü

Walter G. Andrews

I. Şizoanaliz *ve Öznenin Tarihselliği*

"Dünya Edebiyatı" diye ifade bulan büyük ana anlatının sorunsallarına eleştirel düşüncenin genellikle asgari bir kişisel ve kurumsal farkındalıkla uygulandığı dünyamızda, herhangi küçük bir grubun dışında kalan herhangi bir kişinin, "Ne oldu şu Osmanlı edebiyatına?" sorusunu çoktan sormuş olması gerekirdi. Yaklaşık olarak Kolomb'un döneminden Birinci Dünya Savaşı'nın sonuna kadar, Osmanlı İmparatorluğu tek başına ve tartışmasız bir şekilde *büyük müslüman* "*Öteki*"ni temsil etmiş; Kuzey Afrika'dan Orta Doğu'ya, Doğu Avrupa'ya ve Orta Asya'ya, çok sayıda insan üzerinde derin kültürel etkileri olmuştur. Gene de, Osmanlı toplumunun her düzeyinde şiirin güçlü bir kültürel etkinlik olmasına karşın, bu büyük siyasal, iktisadi, toplumsal ve kültürel varlığın dikkate değer bir edebiyat kültürünün olmadığı, hiç tartışılmaksızın ve neredeyse evrensel olarak kabul görmüştür. Eğer bu doğru olsaydı, tüm dünyada eşsiz bir örnek oluşturur, yalnızca bu bile üzerinde önemle durulmayı gerektirecek bir konu olurdu. Gerçek ise kuşkusuz, Osmanlı/Müslüman "düşman"ın edebiyatının ana anlatıdan kalkarak yazılmış olmasıydı; yok muamelesi görmüştü –

* Bu denemedeki değerli katkılarından ötürü birçok kişiye teşekkür etmek ve kuşkusuz onları yazının yanlışlarından muaf tutmak istiyorum. Başta, beni öznelliğin sorunsallarını konusuna eğilmeye iten ve bu denemeyi birçok kez okuyan Victoria Holbrook'a teşekkür ediyorum. Aynı şekilde, Holbrook'un bana çok yardımcı olan ve cesaret veren Ohio State'deki meslektaşları Eugene Holland ve Susan Ritchie'ye ve öğrencisi Tracy Lord'a da çok şey borçluyum. Bu deneme çeşitli biçimler altında Orta Doğu Araştırmaları Derneği'nin ve Orta Doğu Edebiyatları Semineri'nin toplantılarında sunulmuştur; her iki toplantıdaki meslektaşlarıma yorumları ve eleştirileri için teşekkür ederim. Aynı zamanda, meslektaşlarım Muhammet Sıddık ve Ahmet Kerimi Hakkak'a denememi okudukları için, Maria Rosa Menocal'a da önde gelen bir eleştiri dergisinde Osmanlı şiiri üzerine bir yazının yayınlanabileceğine gerçekten inandığı için minnettarım. (Makalenin İngilizce basımı: "Singing the Alienated 'I': Guattari, Deleuze and Lyrical Decodings of *the Subject* in Ottoman *Divan* Poetry", *The Yale Journal of Criticism,* cilt 6, sayı 2, Sonbahar 1993.)

tıpkı renkli halkların, kadınların, "aşağı" kültürlerin sesine olanlar gibi. Bir de şu vardır; kendi bağlamı içinde Osmanlı edebiyatı sadece egemen, emperyalist bir despotizmin sesini temsil edermiş gibi durduğuna göre, bu kaybolmuş özel sesin "kurtarılması"nın bize ne kazandıracağını anlamak da zordur.

Bunlara ek olarak, kurumlaşmış Osmanlı divan şiiri incelemesi, bu şiirin, Osmanlı yaşamının maddi gerçekleri içinde tuttuğu yerden çok-yönlü bir şekilde yabancılaşmasının tarihinin ortaya çıkarttığı sorunlarla henüz yeni yeni yüzleşmektedir.[1] Bu da şu demek oluyor: Osmanlı araştırmacıları, şiirin, yapılacak-bir-şey olmaktan incelenecek-bir-şey olmaya dönüşürken, kendisine temelden yabancı bazı söylemler içinde bir gösteren ya da göstergesel, semiotik bir işlev olarak yeniden oluştuğunu henüz yeni fark etmektedirler; dahası bu araştırmacılar, bu yeniden oluşumların dikkate alınması gerektiğinin de yeni farkına varmışlardır. Örneğin, modern Türkiye'nin resmi söyleminde Osmanlı şiiri genellikle gerici, karşı-devrimci ve Batı-karşıtı bir simge olmuştur, yani bir çeşit çevresel, düşük statülü bir konuma sahiptir.[2] Osmanlı kültürünün statüsünde bir yükselme yaşandığında bile –ki şu sıralar olan budur– bu statü çoğu durumda muhafazakâr veya (dinsel) gerici konumun simgesi olma rolünün bir sonucu olarak ortaya çıkmaktadır. İktidar sahipleri gerici unsurları yumuşatmak ya da yönlendirmek istediklerinde, bazı simgeler üzerindeki baskıyı hafifletirler: örneğin, "geleneksel" (Arap-Fars) dil unsurları, dinsel giyim (baş örtüsü), Osmanlı kültürel pratikleri. Ne var ki, baskı ya da hoşgörü düzeyi ne olursa olsun, kentsel mekânlarda, örneğin "baş örtüsü" hiçbir zaman normalleşmez ya da geliştiği anlamsal, semantik düzene geri dönemez. Yalnızca maddeci, narsisist, tüketimci, Batılı olarak algılanan bir Öteki (genellikle Türk ve Müslüman bir Öteki) karşısında bir kontrast oluşturduğu ölçüde anlamlı olmayı sürdürebilir.

Osmanlı divan şiiri açısından, onu kimin okuyup araştırdığını, nasıl oku-

1. Bkz. örneğin Victoria R. Holbrook, "Originality and Ottoman Poetics: In the Wilderness of the New", *Journal of the American Oriental Society* 112:3 (1992), 440-54, ve ayrıca, Walter G. Andrews, "Reading Ottoman Poetry in the West: Reconstruction, Post-Reconstruction and the Politics of Orientalism", *NEW COMPARISON* 13 (Bahar 1992), 25-38.

2. Kuşkusuz Osmanlı edebiyatına ya da kültürüne duyulan ilginin, eski kuşak (bu kültürün son günlerini yaşamış olan) bilim adamları ve öğrencilerinin kayıp ve kötü görülen bir geçmişe duyduğu basit bir nostaljiden, giriş sınavında düşük not aldıkları için pek de fazla seçme şansları olmayan üniversite adaylarına kadar uzanan çok çeşitli kaynakları olabilir. Gene de, tartışma konusu bu ilginin Modern Türkiye'nin simgesel düzeninde bir simge olarak nasıl işlev gördüğü ve, bu durumda başkaları tarafından nasıl yorumlandığıdır. Takip eden noktaların bazıları, Boğaziçi Üniversitesi'nden Binnaz Toprak'ın yayımlanmamış bir makalesi olan "Women and Fundamentalism: The Case of Turkey"de öne sürülmüştür.

nup araştırıldığını ve nihai olarak da nasıl temsil edilip algılandığını, güncel Türk söylemindeki "konumu" belirler. Her halükârda, Batı'daki kurumlar Osmanlı şiirinin varlığını tanımazlar ve bu konuda çalışan az sayıdaki araştırmacı da marjinalliğin en aşırı uçlarında yaşar. Bu yüzden, bizim zihnimizdeki Osmanlı şiiri resmi –temelde göründüğü haliyle– günümüzün güç dengeleri tarafından üretilen göstergesel alanlar içindeki ilişkilerden çıkarılarak üretilmektedir. Ya da denilebilir ki, Osmanlı divan şiiri, bazı grupların ilgi ve enerjisini çekerken diğerlerininkini itecek şekilde kodlanmıştır – bu yüzden de Türkiye'de, örneğin radikal solcu divan şiiri uzmanlarının varlığını düşünmek çok zordur.[3] Oysa iktisatçı, sosyolog, tarihçi, vs. olarak radikal solcuları –ya da gerici muhafazakârları– rahatlıkla düşünebiliyor olmamız, bir simge-olarak-Osmanlı-şiiri'nin, yaşanmış bir deneyimle algılanabilecek herhangi bir girişimden ne kadar uzak olduğunu vurgulamaktadır. Şiire yatırılan enerjiye eğer çoğu durumda eskiye özlem (geçmişin-simgesi-olarak şiir) neden oluyorsa, o zaman belli bir şiir türünün tarihsel pratiğine enerji yatırılmasının ardındaki güdülerin neler olmuş olabileceği ya da günümüz edebi araştırmalarının kurumsal iktisadına bunu dahil etmenin ardındaki güdünün ne olabileceğini takdir etmek, hatta bu konuda konuşmak bile çok zor bir hale gelir.

Bu giriş paragraflarının amacı, okuma (ya da araştırma, inceleme) topluluklarının günümüzdeki uygulamaları üzerine kuramsal bir tartışma başlatmak değil. Her ne kadar, genelde, araştırma nesnesinin dengesini bozmak, kurumsal söylemlerimizin doğallaştırıcı ve idealleştirici eğilimlerine direnmek ve bu yolla araştırma nesnesinin, varolan kurumlar konusunda rahatlatmaktan başka bir amaç taşımayan formülasyonlar tarafından ele geçirilmesini engellemeye yardımcı olmak yararlı olsa da, bu girişimizin birincil amacı, radikal değişime uğramış bazı perspektiflerin Osmanlı şiiri araştırmalarına yararlı olabileceğini öne sürmektir.[4] Divan şiiri *araştırması*, yukarıda da değinildiği gibi, yakın tarihi içinde, genel, kuramsal ilgi konularını ve birçok başka edebiyat dalıyla ortak araştırma yönlerini ihmal etmiştir. Bu durum, Osmanlı edebiyatı araştırmaları-

3. Türk meslektaşlarım bana, bu iddianın şu an için genelde geçerli olmasına karşın, gelecek kuşak bilim adamları tarafından geçersiz kılınabileceğini söylediler. Bu yönde herhangi bir kanıta henüz ben sahip değilim.

4. Osmanlı edebiyatının incelenmesindeki geleneksel projeler: metin toplama, transkripsiyon, edisyon, açıklama, sözlükçülük – kuşkusuz, zorunlu olarak, özellikle Türkiye'de uzun bir süre için yaşamsal ve çok önemli olacaktır. Ama aynı zamanda, şu da bellidir ki, yazıda da belirttiğim gibi, edebiyat araştırmalarındaki diğer alanların günümüzde sahip oldukları yöntemsellik ve kuramsallığı yakalayamazsa, bu alan daralmaya devam edecektir. Ne yazık ki, bu görüş daha evvelce de ortaya atılmış, ama bir sonuç elde edilememişti. Bkz. örneğin "Türk Edebiyatı" konulu makale, *The Study of the Middle East* içinde, haz. Leonard Binder (New York: Wiley, 1976), 479-506.

nın tecrit edilmesine ve özellikleri hakkında ispat edilmemiş (ve edilemez) varsayımlara karşı çıkılamamasına katkıda bulunmuş ve olası araştırmacıların bu edebiyatı bir ilgi odağı olarak görmesine ya da başka alanlardaki ilgilerine bir ek olarak ele almalarına engel olmuştur.

Her ne kadar bu makalenin içerdiği görüş açısı, aşağıda da belirteceğim gibi, evvelce yapılan başka çalışmalar tarafından hazırlanmış olsa da, divan şiiri konusundaki olağan konuşmalarımızda ve düşüncemizde (ya da düşünmeyişimizde, diyelim) ani, ve bazı Osmanlı uzmanı meslektaşlarımıza acımasız gelecek bir kayma olacaktır. Bizler, Osmanlı uzmanları, genellikle ve anlaşılabileceği üzere, Osmanlı gazellerini eşmerkezli despotluk tabakalarına yerleştiririz – biçimin, âdetlerin, geleneğin, sınıfın, imparatorluk devletinin, birleştirici, üniter bir "Tanrısallık"ın despotluğu. Bütün bu prangalarla bağlandığında, hem lirik "Ben" hem de Osmanlı "özne" (toplumsal "Ben"), onları, herhangi bir derinlikten, ya da gözleyen ve gözlenenin miras olarak alınmış âdetlerinden özerkleşmekten ve sapmaktan mahrum bırakan güçlü bir anlatının esiri olurlar. Tüm bir karmaşanın, ayrışıklığın, çok-dilliliğin, halkların, kültürlerin, dinlerin, derilerin ve yüzlerin, "levantenlerin", serserilerin, köftehorların, asilerin oluşturduğu bir karmaşanın üstüne, düzen, askeri sınıflandırma, bürokratik hiyerarşi şeklindeki son derece durağan öykü giydirilmiştir. Bütün olasılıklar içinden bakışımızı sadece birine sabitledik – belki de denetlemesi en kolay olan ve kendi beşeri "bilimler"imize en fazla uydurabileceğimiz, bize en emin uzaklıktan nesnelleştirme imkânı veren olasılığa. Ne var ki bu olasılık, eni sonu gazelin ölmüş olduğunu ya da hiç varolmamış olduğunu varsaymaktadır. Her tür hareketin düzene ve kurallara bağlılığa eğilim gösterdiği bir yerde, gazelin başarısızlığından başka bir şey görülemeyecektir elbette. İşte bu yüzden Osmanlı divan şiirinin öyküsü, başarısızlığa uğrayan gazelin öyküsüdür.

Bir başarısızlık anlatısını çözüp dağıtmak, bir anlamda sevgiyle hediye edilen bir hiçtir: Cordelia'nın Lear'a hediyesi... Ve "hiçin hiç doğurmasından" çekindiğimden (ve Cordelia'nın aşka duyduğu güvene sahip olmadığımdan, üstelik onun kaderinden ders aldığım için), kendimi bir karşı-anlatı sunmaya daha yatkın hissediyorum; Osmanlı kültürüyle etkileşim konusunda bize dayanak oluşturan tarih-dışı "gerçekler" bütününe inancımızı azaltacak bazı başka olasılıkları harekete geçirecek bir öykü olacağını umuyorum bunun. Bu öykünün bir kısmında, Fransız psikoloji, toplum, kültür kuramcıları Gilles Deleuze ve Félix Guattari'nin modernizm sonrası, yapısalcılık sonrası, Freud ve Lacan sonrası ve Marksizm sonrası diye niteleyebileceğimiz perspektiflerinin yardımına başvurdum.[5] Deleuze ve Guattari bu konuda yararlı olacaklardır; çünkü on-

5. Lacan'ın çalışması üzerine buradaki özeti ve Deleuze ve Guattari'nin okuma biçimini hazırlarken, Deleuze ve Guattari'nin İngilizce'ye çevrilen iki önemli çalışması da da-

ların çalışmaları, durağan bir çekirdeğe indirgenmeye karşı direnerek, tam tersine, çeşitli alanlardaki geniş eleştirel araştırmalardan, bir merkezi, başlangıcı ve sonu olmaksızın (onların kendi benzetmesiyle "köksaplar" [*rhizome*] halinde) ortaya çıkmaktadır. Bu da, tartışmaya giriştiğim anlatıyı inşa eden modernizm, psikoloji, iktisat, kültür ve benzeri sistemlerden uzağa düşmektedir; parçalı, düzensiz, kuralsız olana, yani gazele bir yer ayırmaktadır onların eleştirisi.

İlk olarak, çok önemli (ve karmaşık nitelikteki) "arzu" kuramlarını bir kenara koyarsak, Deleuze ve Guattari'nin perspektifinin en olağandışı ve çarpıcı özelliklerinden birinin, Lacan'ın Freud okumasına getirdikleri eleştiride ortaya çıktığı görülüyor. Deleuze ve Guattari gerçekten de Lacan-"sonrası" bir pozisyona sadık kalmaktadırlar, çünkü Lacan'ın psikoloji (Freud) ve göstergebilim

hil, birçok çalışmadan yararlandım:

Gilles Deleuze ve Félix Guattari, *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia,* çev. Robert Hurley, Mark Seem, Helen R. Lane (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983), ve *A Thousand Plateaus*, çev. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

Lacan'da ise onun şu kitaplarına başvurdum:

Jacques Lacan, *Speech and Language in Psychoanalysis,* çev. ve notlar: Anthony Wilden (Baltimore: John Hopkins University Press, 1968), haz. Joseph Smith and William Kerrigan; ve *Interpreting Lacan, Psychiatry and the Humanities Series,* cilt 6 (New Haven: Yale University Press, 1983).

Ama her şeyden öte Ohio State University'den Eugene W. Holland'ın, şizoanaliz dersleri için hazırladığı listedeki çalışmalara minnet borçluyum. Lacan, Deleuze ve Guattari' den bir anlam çıkartmak çok zordur ve Dr. Holland'ın yorumlayıcı makaleleri ve bibliyografyasının rehberliği olmadan bu yazıyı yazamayabilirdim. Buradaki özetim, Dr. Holland'ın yorumundan benim çıkardıklarımdır, her türlü hatalı yorumun sorumluluğu tamamen bana aittir. Yararlanılan çalışmalar Holland'ın şu eserlerini içerir:

"Introduction to the Non-Fascist Life': Deleuze and Guattari's 'Revolutionnary' semiotics," *Esprit Createur* XXVII. 2 (Yaz 1987): 19-29.

"The Ideology of Lack in Lackanianism," *Ethics/Aesthetics; Postmodern Positions* içinde, der. Robert Merrill (Washington D.C.: Maisonneuve Press, 1988), 59-69.

"Schizoanalysis: The Postmodern Contextualization of Psychoanalysis," *Marxism and the Interpretation of Culture* içinde, haz. Cary Nelson ve Lawrence Grossberg (Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1988), 405-16.

"Deleuze's Critique of Lacan: Schizoanalysis and Local Semiosis," (yayımlanmamış makale, Ohio State University, 1989).

Holland'ın listesinde önerilen diğer çalışmalar:

Jacques Donzelot, "An Anti-Sociology", *semiotext(e)* 2.3 (1977). 27-44.

Gilles Deleuze, "Three Group Problems," *semiotext(e)* 2.3 (1977): 99-109.

Félix Guattari, "Freudo-Marxism," "Psycho-Analysis and Schizo-Analysis," ve "Everybody Wants to be a Fascist," *semiotext(e)* 2.3 (1977): 72-98.

Jean-François Lyotard, "Energumen Capitalism, *semiotext(e)* 2.3 (1977): 11-26.

Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (Oxford: Oxford University Press, 1983). 126-93.

kuramını (Saussure ve Lévi-Strauss) birleştirmesini kabul ederler. Lacan'dan ayrıldıkları nokta ise ruhun gelişmesinin tarihinde, kültürel dolayımdan önce gelen bir an (kuram tarafından belirlenebilecek bir an) olduğu anlayışını reddetmeleridir. Daha ayrıntılı söylersek, bizzat Oidipus durumunun bile, doğallaştırılmış, "kültür-öncesi" ve tarih dışı bir bağlam içinde belli güç ilişkilerinin üretimine ve sürdürülmesine temel sağlayan kültürel bir yapım, bir psikolojik söylemsel inşa olduğunu savunurlar.

Deleuze ve Guattari, Lacan'ı izleyerek, ruhun temel göstergeselliğini kabul eder, ama ruh için, yoksunluğa dayanan, göstergesellik-öncesi, kültür-öncesi tarih öneren bir psikolojinin evrenselleştirici, idealleştirici karakterine güçlü bir biçimde karşı dururlar. Onlara göre "arzu", yoksunluk temeline dayanarak yaratılmamıştır – evrensel olarak özümseyen bir "tamlık"tan, tümlükten ("okyanussal benlik") yoksunluk değildir arzunun temeli, "ayna aşaması"nın yansıyan *öteki*'sinin tutarlılık ve gücünden yoksunluk, anlamlılığa çıkışın neden olduğu tüm yabancılaşmaların telafisinin temsilcisi bir gösteren olarak "fallus"tan yoksunluk değildir. Arzu, ihtiyaçlar tarafından, ya da kendi (gerçek dışı) "nesneleri"nin fantezi yoluyla *üretimi* ve kendini, bu nesnelerden ayırarak *yeniden-üretmesi* tarafından "desteklenen" bir şey değildir. "Arzu" temeldir, aynı zamanda hem bir üretim süreci hem de üreticidir; ürettiği de fantezi değil, gerçektir:

> Eğer arzu üretiyorsa, ürünü gerçektir. Eğer üretkense, yalnızca gerçek dünyada üretken olabilir ve yalnızca gerçeklik üretebilir. Arzu, kısmi nesneleri, akışları ve gövdeleri tertip eden ve üretim birimleri olarak iş gören *edilgen sentezler* takımıdır. Gerçek, bilinçdışının otomatik bir üretimi olarak arzunun edilgen sentezlerinin sonucudur, nihai ürünüdür.[6]

İndirgemenin getirebileceği yanlış yorumlama riskini de göze alarak söyleyebiliriz ki, gerçek, varlığın düzgün ve özelliksiz akışındaki türbülanslardan çıkmaktadır – her biri, bir ruhsal enerji sarfını temsil eden ve organizmanın biyolojik dürtülere ani motor tepkiler oluşturma yeteneksizliğinden kaynaklanan türbülanslar, dalgalanmalar. Bu dalgalanmalar "arzu makinalarıdır"; daha önce var olan bir nesneyle ilişkiden ya da "burada olmayan bir şey için duyulan arzu"dan yaratılmamış, ancak başka "arzu makinaları"yla bağlantı içinde (ya da onların nesnesi olarak) varlık sürdüren ve her biri kendi başına bir üretici tamlık olan "arzu makinaları". Bu dalgalanmalar, nesnel varoluşla ilişkinin tam da çekirdeği oldukları içindir ki, gerçek ile arzunun ürünü arasında bir kopukluk yoktur; gerçek, arzuyla birlikte akar; arzu makinaları akışlara göre bağlanır ve bu bağlanmayı yinelerler. Böylece, fiziksel enerji tüketilerek toplumsal/iktisadi alanda

6. Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus,* 26.

nasıl değerler üretiliyorsa, ruhsal enerji tüketilerek de aynı genel göstergesel desen üzerinde, ama bu sefer görüngüsel dünyanın şekli ve karakteri üretilir.

Bu şemada öznellik, radikal bir biçimde merkezsizleşmiştir, yalnızca gerçeklik üretiminin bir yan-ürünü olarak mevcuttur: yani, arzu (ruhsal yatırım) gerçek kısmi nesneler (her şeyi kapsayan bir benliğin ayrılmış parçaları olarak görülen nesneler) üretir. Artık burada özne, üretilmiş Öteki'yi işin içine sokan ilişkinin terimlerinden biri olmaktadır. Halbuki, üretim/ürün süreciyle doğrudan ilişkinin yerini alarak, ya da bastırarak nesne/Öteki'ni bize karşı *temsil eden* şey, toplumsal/kültürel bağlama ilişkin yasadır – Lacan'ın terimleriyle Simgesel Düzen. Öznellik de bu durumda, bastırmanın doğurduğu bir etkidir. Serbestçe üreyen arzunun, belli temsil biçimleri (nesneler) üzerinde veya içinde sabitlenmesi ya da tutuklanmasıdır öznenin asıl kaynağı: *Öteki Yasası*'nı önceleyen herhangi bir dönemde göz önüne alınamayacak bir kaynak. Deleuze ve Guattari'ye göre ise arzu üretimi süreci bilinçdışının etkinliğidir. Freud ve Lacan'ın düşündüğünün tam tersine, bilinçdışı arzu (aslında bilinçdışının kendisi) hiçbir temsile tabi değildir; gündelik dilde anladığımız anlamıyla arzu –*bir şeye duyulan arzu*–, arzunun belirli toplumsal/kültürel temsil biçimleri tarafından kapılmasının eseridir. Arzu sürekli olarak (gerçek) nesneler üretir; ama belli bir kalıbı takip ederek, belli sınırlar dahilinde ya da amaç gözeterek yapmaz bunu.

Deleuze ve Guattari'nin eleştirisinde, iktisat kuramına, psikiyatrik uygulamalarda radikal bir değişiklik önerisine, politik bir programa ve benzer girişimlere kadar yayılan bir dizi derin perspektif değişikliği vardır. Ama buradaki tartışmamızın amaçları açısından, araştırmalarının en anlamlı yönü, öznenin, her durumda kültürel, toplumsal, iktisadi, tinsel bağlamın her veçhesi için genellenebilir belli bir tarihsel temsil sisteminin –Holland'ın adlandırdığı gibi, bir *semiosis** *biçiminin*– ürünü olduğu düşüncesidir.

Osmanlı divan şiiri üzerine daha önceki çalışmalarda, şiirde temsil-etme/semiosis *biçiminin*, kültürün diğer yönlerinde (yönetim biçimleri, güç dağılımı, din, toplumda karşılıklı ilişkiler, görsel sanatlar, müzik ve cinsellikte) gözlenebilen kalıp ve örüntülerle (ya da *simgesel düzen*) tıpatıp aynı göründüğüne işaret edilmişti.[7] Gene de, şiirsel ürünün göstergesel, biçimsel karakteri-

* *semiosis*: bir şeyin, bir organizmanın varlığını gösterecek şekilde işlev gördüğü süreç. (y.n.)

7. *Poetry's Voice Society's Song* içinde, (Seattle: University of Washington Press, 1985). Osmanlı divan şiirinin, ana işlevlerin varolan siyasal, dinsel ve toplumsal alanların aynısı olduğu bir tarihsel göstergesel evren yarattığını göstermeye çalıştım. Bu da demektir ki, şiir genelleşmiş, yerel bir semiosisi (ya da semiosis biçimini) güçlü bir şekilde temsil eder ve bu yüzden de varolan iktidar yapısını kuvvetle destekler. Irene Markoff'la birlikte yazdığımız daha sonraki bir makalede ["Poetry, the Arts, and Group Ethos in the Ideology of the Ottoman Empire," *Edebiyat,* N. S. Cilt I, no 1 (1987): 71-89], bu anlayış merkezdeki yüksek sa-

nin ön plana yerleştirilmesi –ki şiirin kendisine içseldir– dilsel olarak eklemleyen, ama sonuçta gerçek dünyayı mesken tutmuş olan özneyle (şair), o yalnızca şiirsel evrende varlık sürüyormuş gibi görünen eklemlenmiş özne (şiirsel özne-kişilik) arasındaki derin aralığı kapatmayı çok zor bir hale getirir. Ama, eklemlendiren öznenin kendisi de, şiirin öznesi kadar bir tarihsel semiosisin eseri olursa, o zaman birinin ya da diğerinin "gerçekliği" ya da göreli "tarihselliği" önemli bir konu olmaktan çıkacaktır. Burada önemli ve anlamlı olarak öne çıkan, içinde arzunun belli temsil biçimlerine kapıldığı, yakalandığı –her iki "özne" için, eklemleyen ve eklemlenen "özne" için benzer (ya da, aslında özdeş) olan– bir süreç yoluyla *öznenin* yaratılmasının tarihidir. Buna ek olarak, bu perspektifin, "öznenin" karakterini ve tarihini, siyasal ve iktisadi bir fenomen olarak Osmanlı despotizminin karakterine ve tarihine bağladığını, ama onu önceleyen ya da ona teğet bir ideal eksen üzerinde yer alan bir öznenin herhangi bir "doğal" ya da "biyolojik" tarihi *olmaksızın* bağladığını anlamak da belirleyici bir önem taşımaktadır.

Guattari ve Deleuze'ün despotizmi tanımlayışlarında, bütün temsil biçimleri, bir güç hiyerarşisini ya da tek bir işleve odaklanmış bir tahakkümü –despotun rolünü– sabitlemek ve sürdürmek amacıyla işe koşulmuş ya da yaratılmıştır. Despotluk, her şeyden önce, babanın-adı (despotun-adı) işlevini Simgesel Düzen'in merkezi, bütün anlam ve değerlerin ona göre yaratıldığı aşkın bir gösteren olarak ortaya koyar. Böylece despot (ya da göstergesel sistemde, despot-işlevi), evrensel olarak haset-duyulan/sevilen, tüm artık değerin –hem maddi üretimin artık değerinin hem de libidinal üretimin artık değerinin– aktığı düğüm noktası, dışsallığın ve tüm ötekilerin yoksunluğunun üretildiği koşul halini alır.[8]

Osmanlı despotluğunun özel durumu, Osmanlı devletinin büyüme ve gelişmesine neden olan koşulların bir yan ürünü olarak ortaya çıkmaktadır. Tam bu noktada, konudan biraz ayrılmak pahasına daha ileride ortaya atacağımız savlarla ilgili bazı tarihsel koşullardan söz etmek uygun olacak. Osmanlı devleti

natla toplumsal çevrenin semiosisi arasındaki ilişkileri de kapsayacak şekilde genişletilmişti. Sonrasında, "The Sexual Intertext of Ottoman Litterature: The Story of Me'âli, the Magistrate of Mihalich" *[Edebiyat,* N.S. Cilt III, no 1 (1989): 31-56] adlı makalemde geçerli iktidar ekonomisinin genel bir edebi erotiklik tarafından cinselliğe nasıl sokulduğunu göstermeye çalıştım.

Okuduğunuz buradaki çalışma ise, birçok yönden, Osmanlı şiirinin yukarıda adı geçen çalışmalardan çıkartılacak çok genelleştirilmiş (ve bu yüzden de bütünleyici) bir görüntüsü için gerekli, iyileştirici bir dekonstrüksiyon olarak görülmelidir. Bu ve daha önceki çalışmaların kavramsal çerçevesinin önemli unsurlarının Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından, *On Dokuzuncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (4. Basım, İstanbul, 1976) için yazılan önsözde ortaya konduğuna dikkat çekmek de önemlidir.

8. Holland, "Schizoanalysis" (1988), 406-8.

bir karmaşa, bir düzensizlik ortamında doğmuştur. Küçük Asya'nın (Anadolu) 13. yüzyıl ortalarında göçebe Moğol orduları tarafından işgali, ağırlıklı olarak Farsi eğilimli bir Türk devletinin (Anadolu Selçukluları) yerine küçük beyliklerden oluşan bir kaos getirmişti. Bu kaosun, düşmekte olan Bizans İmparatorluğu'nun karşısına İslamlaşmış Asya'nın yerleştiği kararsız batı sınırında, Osmanlı'nın adına da bizzat kaynaklık eden Osman isimli bir savaş beyinin küçük mülkünün gücü artmaya, toprakları genişlemeye başladı. Osmanlı devleti daha en başından itibaren, de Certeau'nun terimini kullanırsak, bir heterolojiydi.* İslam âleminin her yanından, Hıristiyan Batı'ya karşı yürütülen meşru savaşın nimetlerinden yararlanmak isteyen maceraperestleri çekmişti. Aynı zamanda menfaat peşindeki yerli Hıristiyan halkı ve Bizanslı paralı askerleri de çekmişti. Böylece Osmanlı İmparatorluğu, geç Orta Çağın belirleyici özelliği olan bir dil, din, kavim ve kültür bohçası halinde başladı işe ve Bizans İmparatorluğunun gerilemesinin neden olduğu güç boşluğunu doldurması ölçüsünde de, kökenindeki heterojenliği devletin temel yapısına yerleştirmiş oldu.

16. yüzyıla gelindiğinde, Osmanlı devleti *sultan*/despotun şahsı etrafında bir iktidar odağı biçimlendirmişti; bu iktidarın mekânı da, harem için satın alınan genç kadınlardan ve çoğunlukla imparatorluğun Doğu Avrupa topraklarındaki Türk ve Müslüman olmayan nüfus içinden toplanan genç erkeklerden oluşan yönetici seçkinlerin, onların ailelerinin, askeri önderliğin yaşadığı Topkapı Sarayı'ydı. Hükümdarın "aile"sinin sıradan halk arasında hiçbir uzantısı ve ilişkilendirilebileceği hiçbir "dış " grup yoktu. Buna ek olarak, yönetici ve askeri seçkinlerin çok büyük bir yüzdesi de saray heterolojisi dışında çok az etnik, kültürel, toplumsal odağa sahipti. Dalmaçya'dan Fas'a kadar Akdeniz havzasına, günümüz Doğu Avrupası'nın büyük çoğunluğuna, Arap yarımadasının içlerine kadar gidecek şekilde merkezî Orta Doğu'ya, Mısır'a ve İslamın kutsal topraklarına yayılmış geniş bir imparatorluğa hükmeden Osmanlılar, çoğu durumda yerel gruplara geniş çapta özerklik tanıdılar ve (müslümanlar arasında İslamın uygulanması konusuyla sınırlı kimi istisnai durumlar bir yana) homojenliği zorlamaktan kaçınmaya eğilim gösterdiler.

Böylece, sarayın iktidar merkezi çevresinde Osmanlılığın o üretken heterojenliği doğrultusunda yeni bir kültür gelişmeye başladı – görünüşte geleneksel İslamcı, gerçekte ise bağnazlıktan çok uzak, kurumlaşmış, konvansiyonel, çokdilli, çoğul-anlamlı bir kültür. Bu kültürün edebi tezahürü, esas olarak, yazarlarının divan adını verdikleri ("divan şiiri" adını buradan almaktadır) ve "toplu eserler" halinde topladıkları şiirlerden oluşur. Bu edebi kültürün halk arasında

*

yaygınlık kazanmış biçimleri ise daha ziyade Türk geleneğinin daha basit ritm ve dil özelliklerine doğru kaymıştır ve merkezin egemenliğine karşı kırsal çevre bölgelerin toplumsal, dinsel ve kültürel direncini yansıtmaya eğilim gösterir.

Osmanlı divan şiiri, despotik bir sistemde simgelerin belli bir kodlanışının nasıl temsiliyet kazandığına ve güçlendirildiğine mükemmel bir örnek oluşturur. Örneğin, başka bir çalışmamda, şiirde despotun, potansiyel olarak tam egemenliğe ulaşabilecek (bir uçta Tanrısal, diğer uçta ise cinsel tutkunun nesnesi olan) bir varlıkla, bir "gösteren" olması anlamında aşkın bir "sevgili"yle (ya da "sevgilinin-adı"yla) ilişkilendirilişine işaret etmiştim.[9] Şiirde, içsellik/dışsallık (bahçe/çol), toplumsal grup (sevgili-ile-şarap-meclisi [bezm] biçimindeki tipik grup-içi buluşmalar), toplumsal etkinlik (meclis/sosyal buluşma), değer (altın, mücevher, vb.nin aşk terimleriyle kodlanması), anlam (bahçede/mecliste davranışların doğru yorumlanması) türünden tüm diğer simgeler, "sevgili"yle olan ilişkileriyle belirlenir (yani, bahçe sevgiliyi düşünmek içindir; bahçenin çiçekleri, ağaçları, vs. de o'nu –Türkçe'de üçüncü şahıs zamiri cinsiyet rolü belirtmez– hatırlatmak ya da kısmen temsil etmek için oradadırlar; meclis, o'nun olduğu ya da o'nun sözünün edildiği yerdir; sevgilinin yüzü o'nun sayesinde altın gibi sarıdır, o'nun gözyaşları inci gibidir...) Böylece şiirsel dramada babanın-adı, bu şiirde aile hiyerarşisini resmeden bir simgecilik nerdeyse namevcut olduğu, politik söylemde de pek az bulunduğu içindir ki, sonuçta aynı gösterilenin (ya da gösterilenler dizisinin) göstergesi halini alan bir sevgilinin-adı işleviyle temsil edilir. Bu ise şu anlama gelir: "bu ülkenin babası", "ulus-devletin babası", "Cennetmekân babamız" türü bir dil hemen hemen hiç görülmez, onun yerine "halkın sevgilisi", "kalbimizdeki sevgili" türü bir dil kullanılır.[10]

Başka bir yerde, şiirde fark edilebilen semiosis ile Osmanlı edebiyatının kentsel, yüksek kültürlü mekânından çok uzaktaki bir grup ve yerde –kırsal alandaki cemaatçi, heterodoks, mistik uygulamalarla örgütlenmiş köy sakinlerinde– gözlenen semiosisi karşılaştırmıştık.[11] Her iki halde de, aynı özel dramatik durumların ve gösterenlerin kullanılması da dahil olmak üzere çarpıcı birçok benzerliğin gözlemlenmesi, tepeden inme kodlamanın toplumsal katman-

9. Bu ve sonrakiler için, özellikle bkz. *Poetry's Voice,* Bölüm 4, 5, 6.

10. Bu, kuşkusuz daha derinliğine araştırılması gereken bir üslûp özelliğidir. Eğer bu, deneyimlerimden gördüğüm kadar genel bir doğruluğa sahipse, Deleuze ve Guattari'nin, *babanın-adı* işlevinin aile dramındaki yerinin yalnızca erken kapitalizmde geçerli olan semiosis biçiminin arızi bir yan etkisi olduğu savı desteklenmiş gibi gözükmektedir. Bu yüzden, iddia edilebilir ki, eğer bir 16. yüzyıl Osmanlı Freud ya da Lacan'ı olsaydı, Oedipus durumunun işlevsel rolünün yerini bir meclisteki-sevgili anlatısı almış olabilirdi.

11. Andrews ve Markoff, "Ideology". Osmanlı şiirinden Türk edebiyatının daha geniş alanı içine yayılımın ilgi çekici örnekleri için bkz. Cemal Kurnaz, *Halk ve Divan şiirinin Müşterekleri İzerine Denemeler* (Ankara, Akçağ Yayınları, 1990), özellikle 45-74.

larda aşağıya doğru yayılmada ne kadar etkili olduğunu göstermektedir – despot bir toplumda bunun böyle olacağı zaten yeterince açıktır. Ne var ki bu çalışmada aynı ölçüde anlamlı olan, Osmanlı devlet aygıtının (kültürel ve sanatsal bileşenleri de dahil olmak üzere), toplumsal mekânını "bölmelenmiş" bir tarzda kodlamış olmasıdır – kavramsal, toplumsal mekânın örgütlenme tarzıdır bu; içinde yer alan her grubun kendi özel avlağına sahipmiş göründüğü ve bunların her birinde geneldeki semiosis kalıbının yerel versiyonlarının egemen olduğu, topluca "bahçe" göstereni tarafından temsil edilen bir tarzdır bu.

Bu "bölmelendirme" anlayışı (karşıtı olan "bölmelendirmeme"yi de ima eder kuşkusuz), Deleuze ve Guattari tarafından fark edilmiş ve bununla yakından ilişkili *düz*-mekân/*çizgilenmiş*-mekân ve insan davranışlarına *göçebe/hükümranlık* yaklaşımları şeklinde kurdukları karşıt kavram çiftlerine dahil edilmiştir.[12] Çok basit terimlerle söylersek, düz mekânlar (göçebelerin yaşadığı türden) bozkır ve çöller, deniz (ama, enlem ve boylamlarla haritasının çıkartılması anlamında seyrüsefer kavramlarıyla ızgara biçiminde karelendirilmesinin ya da çizgilendirilmesinin öncesindeki ya da bunun karşıtı olarak deniz) ve keçe gibi preslenmiş liflerden oluşan dokumalardır. Çizgili mekânlar ve yüzeyler ise, çaprazlama örülerek ya da düğümleme ile yapılmış halı ya da dokuma (burada mekân, bir ön yüz, arka yüz ayrımını, çaprazlamanın belirli yönlerini –çözgü ve atkı– ve kenar ve sınırları ima etmektedir), üstünde tarım yapılan ya da imparatorluk devletinin egemenlik sürdüğü (malikâneler şeklinde parçalanmış) toprak ya da (çölün ve bozkırın karşıtı olarak) bahçe akla gelmektedir. *Göçebelik*, düz-mekâna özgü yaşam tarzıdır. *Göçebe*, bir mekân (step/çöl) üzerinde yaşamını, onu mal edinmek, sahiplenmek amacıyla parçalamaya kalkışmaksızın sürdürür; mekânın üstündeki hareketi, söz konusu mekânın karakterine verdiği bir karşılıktır, hedef ve yollar mekâna dışsal bir takım kaygılarla belirlenmez. (Yani, *göçebenin* bir yönden ziyade vektörü vardır, havanın nemliliğinin otlak potansiyeli yaratacağı bölgelerde dolaşır ve geldiği bölgeyi, ona sahip olmaya çalışmadan ve bu potansiyelin anısını korumasına neden olacak şekilde buraya bir enerji fazlası yatırmadan terk eder.) *Göçebe* toplumsal örgütlenmesi de, kendini-tekrarlayan gruplardan ziyade koşullu toplulukların oluşumunu destekleme eğilimindedir. Aileler/klanlar göç ya da savunma amacıyla birleşir, tehlike ortadan kalktığında ya da birleşmeyle gitgide büyüyen bir topluluk mevcut doğal kaynaklara çok fazla yüklendiğinde dağılırlar. Çok zayıf bir hiyerarşi vardır ve önderlere ancak uyumlu birlikte hareket gerektiği zaman iktidar verilir ve takip edilirler, ama alt birimlerin yolları ayrılmaya başladığında önderlerin yaptırım güçleri de hızla azalır.

Deleuze ve Guattari'nin *göçebe* anlayışı kuşkusuz George Dumézil'in tarih-

12. Bu ve sonrakiler için bkz. Deleuze ve Guattari, *Plateaus,* 351-423 ve 474-500.

sel antropolojisini temel alan bir idealleştirmedir ve bu haliyle hiçbir gerçek durumda görülmemiştir. *Göçebe* (ideal haliyle), libidinal ve fiziksel enerji harcamalarının, düz-mekân üzerinde, kendi (şizofrenik) güzergâhlarını izlediği ve devletsel-kültürel destekle işleyen bir göstergesel düzen tarafından sınırlandırılmadığı, yönlendirilmediği ya da kodlandırılmadığı (bu düzence kapılıp yakalanmadığı) bir yaşam tarzı potansiyelini temsil eder. Bunun tam karşıtı olarak, *devlet* ya da *hükümranlık* ideali, mekânı çizen (geometri, hiyerarşi, özel ya da devlet mülkiyeti, toprağın tarım amaçlı bölünmesi, işbölümü, yani loncalar, yerleşikleşme ve bürokratikleşme yoluyla çizen) bir düzeni temsil eder ve bu yüzden de arzuyu, devlet iktidarının ikamesi yararına temsil biçimleri halinde kapıp ele geçirir ve saptırır. Bu ideal tarzların gerçek yaşamda hiçbir zaman olamayacağı gerçeği, toplumların her zaman için geçiş halinde, bu kutuplardan birine ya da diğerine eğilimli, ama tam da toplumun doğası nedeniyle hep bir kayma tehlikesiyle karşı karşıya oldukları anlamına gelir. Bu yüzden, gerçekte varolduğu haliyle göçebe toplumu gerilimli dönemlerde *devlet* tarafından ele geçirilme ve devletin askeri aygıtı haline dönüştürülme tehlikesiyle karşı karşıyadır. Benzer biçimde, *devlet,* bizzat kendi topraksallığının, bölgelendiriciliğinin sonucu olarak, oluşan her grup için –ki bu gruplar devletin egemenliğini sürdüren kod ve temsiller sistemini sorgulacak ve tehdit edecektir– kenar çizgileri üretir.

Bu türden bir genel hareketlilik kuşkusuz Osmanlı devletinin tarihsel gelişmesinde de görülür. Anadolu Selçuklu devletinin yıkılarak, (13. yüzyıl ortalarında) esas olarak "düz" bir mekâna (Deleuze ve Guattari'nin "yamalı bohçayı" bir düz-mekân olarak görmeleri anlamında) dağılmasından sonra, Osmanlı devleti, sürekli bir savaş hali ya da potansiyel savaş durumunun bulunduğu ve göçebe "savaş makinasının" (*Devlet* düzeninin tersine, *göçebe* toplumlardaki orduya dönüşme potansiyelinin) bir devlet aygıtınca egemenlik altına alınmak üzere hazır tutulduğu bir gerilim noktasında ortaya çıkmıştır. Bu devletin daha sonraki erken dönem tarihi, yaygın göçebe (dağılma) eğilimlerine karşı mücadelelerle doludur. Örneğin, beylikleri boyunduruk altına alma çabaları, Timur istilasını (14. yüzyıl) takip eden dağılma, ve göçebe davranışına çarpıcı bir örnek olarak, Ankara savaşı sırasında Türkmen askerlerin taraf değiştirip göçebe kardeşlerine katılmaları sayılabilir. Fatih Sultan Mehmet'in hükümdarlığı sırasındaki zoraki boşluk (1445-51) bile –Türk kabilelerinde, savaş zamanında daha yaşlıların bir önder seçmesi geleneğine çok benzer bir biçimde– daha göçebe, eşitlikçi, pragmatik bir ethos iddiaları olarak görülebilir ki, bunlar Fatih'in sonraki hükümdarlığı sırasında sert bir biçimde bastırılmıştır (Anadolu'nun boyunduruk altına alınması, bir başkentin tesisi, Bizans modeli bir despot devletin kurulması). Bundan sonra Osmanlı devleti bir daha bizzat göçebelik tarafından (askeri müdahaleyle karşı konulan göçebe kökenli topluluklar olan Ak-

koyunlularla Safevilerin, ciddi bir tehlike oluşturmadığını, ya da zaten rakip *devletler* olarak ortaya çıktıklarını düşünürsek) büyük ölçekli bir tehlikeye düşürülmemiş, ama her zaman da kırsal çevresel bölgelerdeki göçebe eğilimler tarafından tehdit edilmiş ya da en azından kendini tehlike altında hissetmiştir.[13]

Osmanlı devletinin yönetim kurumlarına –siyasal, iktisadi ve askeri olanların yanında kültürel yönleriyle de– 16. yüzyıl perspektifiyle bakarsak, egemenlik ve denetim aygıtını ayrıştırmak kolay olacaktır. Yukarıda belirtilen kültürel temsil biçimleri, imparatorluğun her alana ve ifade tarzına yayılan "aşırı kodlamasını" parlak bir şekilde ortaya koyar. Ancak böyle bir toplumun *göçebe* eğilimlerinin nerelerde olduğunu, nasıl ifade edilebildiklerini, denetimin en uzak noktaları dışındaki herhangi bir yerde kendilerini nasıl varedebildiklerini görmek son derece zordur. Hele iş merkezî hiyerarşinin en üst tabakasındaki ayrıcalıklı temsil biçimi olan divan şiirine geldiğinde, işin içinde bozucu, çözücü, dağıtıcı bir unsurun var olabileceğini, despotizm düzeninin mutlaklığını tehdit eden bir *göçebe* "savaş makinası"nın entelektüel mekânda yeniden oluşmuş olabileceğini tasavvur etmek iyice zordur.

Bir de eğer Deleuze ve Guattari'nin, öznelliğin, herhangi bir toplumun tarihsel *semiosis biçimi* demek olan simgesel düzen içinde temellendiği iddiasını kabul edersek, o zaman, bu düzeni rahatsız eden her şeyin (*göçebelik* de dahil olmak üzere) öznelliğin kendisini de tehdit ettiğini, dengesini bozduğunu ve yerinden oynattığını kabul etmemiz gerekecektir. Bunun en çarpıcı örneği, tüm simgesel düzeni altüst olan bir insanın böylece hem öznelliğin hem de göstergesel düzenin çözüldüğü patolojik bir duruma itilmesidir.

Modern bir örnekte, David Grossman'ın Holocaust'la ilgili konuşmalar üstüne yaptığı güçlü araştırması *See Under: Love*'da, olağanüstü bir travmaya gösterilen çözülme tepkisinin son derece canlı betimlemelerini görebiliriz.[14] Bir "sokak adamı" olan Ginzburg tam da bunu cisimleştiren bir karakterdir; öylesine aklı karışmıştır ki, Varşova sokaklarında "Ben kimim? Ben kimim?" diye bağırarak dolanmaktadır. Bir gün bir Nazi hapishanesine düşer ve kafası bozuk bir işkenceciye rastlar. Adam Ginzburg'a, "iyi de, sen kimsin?" diye sorar. Ginzburg bunu, umutsuz arayışı sırasında karşılaştığı bir yandaşın sesi gibi algılar. Böylece ikisi birlikte, Ginzburg'un (kayıp) öznelliğini kurtarmak gibi olanaksız bir amacın peşi sıra, grotesk bir işkence ve sorgulama dansına girişirler. Ginzburg, bütün simgesel düzenin gözlerinin önünde yıkılıp gittiğini gö-

13. Bir zamanlar gerçek göçebe unsurlarla doğrudan aynı safta yer almış olan içsel *göçebe* güçlerin sık sık bir tehdit olarak algılandıklarını ve büyük bir azim ve şiddetle bastırıldıklarını hatırlatmalıyız. I. Selim'in kızılbaşları bastırması örneğine bakmak yeterlidir bunun için.

14. David Grossman, *See Under Love,* çev. Betsy Rosenberg (New York: Farrar Straus Giroux 1989).

ren, bu yüzden de anlam, dil ve öznellikten kopan Holocaust kurbanlarının çoğunluğunun yaşadığı temel kaybın bir timsali olarak görülebilir. Zalim toplama kampı komutan yardımcısının, fantastik bir dizi hareket içinde, sadece kurşun herhangi bir zarara neden olmadan kafasından geçip gidecek mi diye görmek için Yahudi bir yazarın beynine doğrudan bir kurşun sıkıp, sonra da sessizce ya da anlamsız bir biçimde sorduğu şu soruyu sorarlar: "'Çok iyi, o zaman,' ... 'Bu olağanüstü olayın adı nedir?'"[15] "Ne oldu?" değil de, "Adı nedir?": çünkü "olup biten"lerin bir anlamının olabilmesi için, önce göstergesel düzenin, şeylerin-adı işlevinin yerli yerinde olması gerekir.

Deleuze ve Guattari'ye göre, göstergesel düzendeki bu tür bozulmalar ve buna bağlı olarak öznellikteki denge kaybı travmaya patolojik tepki anlarıyla da kısıtlı değildir. Aslında zaten patolojik vaka (teşhis edilmiş ve kurumsallaştırılmış "klinik şizofreni" gibi), psikiyatri kurumunun, göstergesel düzenin tarihsel sosyo-kültürel Yasa'sını dayatışı olarak görülür: sosyo-kültürel Yasa'yı tehdit eden her tür eğilimin patolojik bir tabanı olduğunu öne sürerek ve bireyi düzenli bir boyun eğmeye ikna eden bir tedavi ortaya koyarak yapacaktır psikiyatri bunu.[16] Oysa bunun tam karşıtı olarak Deleuze ve Guattari "klinik şizofreni"yi, yerel göstergesel düzenin çarpıtıcı temsil biçimlerinin her sorgulanışında ya da sarsılışında görülebilecek selim ve aslen yaratıcı, üretken bir *şizofrenik* (*göçebe*) eğilimin çevresel bir örneği olarak değerlendirirler. Bu eğilim devrim dönemlerinde, yüksek yaratıcılık dönemlerinde ve özellikle de sabit bir merkez, aşkın bir babanın-adı, despot ya da sevgilinin olmadığı, soyut ("nakitle") alışverişin her türlü kod ve değerlendirme aşıp önemsizleştirdiği iyice belirginleşmektedir (böylece Batı kapitalizminin özel bir izleği olan öznellik bunalımına, "kimlik bunalımına" da zemin hazırlar).

Şunu da belirtmek gerekir ki, kapitalizm aynı zamanda bürokratlar, "uzmanlar", "sanatçı/eleştirmen", "psikiyatri kurumu" vb. türünden mini-despotluklar çevresinde dahiyane yeniden kodlamalar sergiler.[17] Üstelik, yukarıda da belirttiğimiz gibi, devrimci olan, *şizofrenik olan*, hemen her toplumda, temsi-

15. Grossman, *Love,* 449.

16. Deleuze ve Guattari, *Anti-Oedipus,* 106-138.

Şizofreninin egemen simgesel düzenden bir kaçışla özdeşleştirilmesinin Deleuze ve Guattari'ye özgü olmadığını ve genel kabul gördüğüne dikkat çekmekte fayda var. Deleuze ve Guattari'nin formülasyonundaki radikal farklılık ise onların görüşünde simgesel düzenin, birçok durumda bizi kısıtlayıcı ve sağlıksız bir (psikolojik ve siyasal) bastırmaya alıştırmaya yaramasıdır; şizofreni ise (simgesel düzenin reddi olarak) bu tür bir bastırmaya selim, devrimci bir cevaptır. Şizofreniyi, yerleşik perspektifle daha uyumlu ama benzer bir kültürel/simgesel bağlam içinde tartışan bir görüş Joseph Campbell'in 1970 tarihli şu makalesine bakınız: "Schizophrenia-The Inward Journey", *Myths to Live By* (New York: Viking, 1972) içinde, 207-39.

17. Holland, "Lack" (1988).

li/göstergesel düzenin paradigmatik karşıtıdır ve bu özelliğiyle her zaman için, belli bir semiosis *biçiminin* tarihsel oluşumunda etkin bir katılımcı ya da sürekli gerçekleşen bir potansiyeldir. Bu da demektir ki, Osmanlı devleti de dahil olmak üzere, her devlet/hükümranlık kurumu, yapı ya da sistem düzeyinde, düzensizlik ya da kodlamaların çözülmesi yönünde bir potansiyele sahiptir; işte bu da, sistemin tarihsel icra yeteneği düzeyinde, *göçebe/şizofren* eğilimlerin kısmen meşruiyet kazanmasında kendini gösterir. Bu denemenin geri kalanında araştıracağımız şey işte bu potansiyel ve bunun öznellik konusuyla olan ilişkisidir.

II. Osmanlı Divan Şiirinde Özne

Görmüş olduğumuz gibi, divan şiiri dikkat çekici ölçüde bir despotik "aşırı kodlama" ürünüdür; "modern" Batı edebiyatlarıyla karşılaştırılamaması, ya da onlara göre değerlendirilememesi de bu yüzdendir. Bu edebiyatlar, kapitalizmin kodları çözücü, parçalayıcı eğiliminden bahsederler: Sanatsal ifadeyi (ve sanatçının rolünü) sanatın hem öznesi hem de nesnesi olarak şeyleştirerek sonuçta sanat kodlarını kırıp dönüştüren "yaratıcı" veya "yenilikçi" veya "devrimci" bir temsil *biçimi* üretirler. Osmanlı'nın durumunda kodlar genelde diakronik olarak (yani ilerleyen bir zaman içinde bir ardışıklık ilişkisi içinde - y.n.) çözülme ve yeniden-kodlanma ile değişmez; mevcut kodlar, temel despotik/hiyerarşik simgesel yapıda herhangi bir değişime yol açmadan, bir dizi eklenti ve birikmelerle sonuçta fark edilmeyecek şekilde mutasyona uğrarlar. Bu yüzden, toplumda temel bir yapısal değişimin olmadığı bir dönemde –ki ilgilendiğimiz dönem (16. yüzyıl) böyledir– divan şiirindeki *göçebe* unsur bazı düzensizleşme potansiyellerinde aranmalıdır: Göstergesel düzenin içinden *sıyrılmaya,* iyice kodlanmış bir öznelliğin merkezsizleşmesine ve yapısız (*şizofrenik*) davranış tarzlarına ilişkin potansiyeller.

Ama bu, Osmanlı lirik şiirine esrarlı, "örtülü", gizli kapaklı anlamların ya da yorumlamaların yüklenmesi gerektiğini önerdiğim anlamına da gelmemeli (her ne kadar bu *örtülü anlamın* şiirde önemli bir gösteren olduğunu kabul etmemiz gerekse de).[18] Tam tersine, despotik düzenin kodlamasının zaman içinde gitgide katılaşıp sertleşmesine paralel olarak, belirginlik kazanan *göçebe* bir güzergâhı tarif etmemize imkân verecek merkezî, olabildiğince şeffaf ve hayli

18. Bununla, mistik bir "yorumu" olsun ya da olmasın, "genc-i nihân" temasını kastediyorum. Bu tema şiirin kendisinde tarz olarak obskürantizme doğru bir eğilim olarak kendisini gösterir -16. yüzyıldan başlayarak, giderek *sebk-i hindi* ya da "Hint tarzı" olarak görülen bir eğilim. Bu aynı zamanda, ilerde haklarında daha fazla söz edeceğimiz Melâmi dervişlerin gizli ve batını uygulamalarının simgesidir.

ayrıntılandırılmış bir izlekler dizisi bulunduğunu öne sürüyorum ben. Bütün bu meseledeki yegâne *esrarlı* yön, inanıyorum ki, bir (ya da *asıl*) despotik toplumun tikel göstergesel karakterini değerlendirmekte, daha ziyade de genel mahiyetteki bir başarısızlıktan ve böyle bir toplumun karakteriyle sanatsal ürünlerinin niteliği arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır.

Despotik bir toplumda, burada Osmanlı toplumunda, merkezi işlev, despotun-adı/sevgili göstereni, kendi gösterileni olarak, tüm artık değerin nihai ve biricik tüketicisine işaret eder: *Hükümdardır* bu, başka bir deyişle tüm libidinal enerji ürünlerinin aktığı, biriktiği tekil yatırım nesnesi. *Hükümdar* bütün ürünlerin dağılımını denetler; bütün zenginliğin, adaletin, barış ve güvenliğin kaynağıdır. Artık değerin müsrifçe harcanmasıyla, *Hükümdar,* hiyerarşinin en güçlü katmanları ile *devleti* sürdürme amacını birbirine bağlayan yoksunlukları yaratır ve tanımlar. Bu tür bir simgesel düzende, insanın benlik-imgesi güçlü bir şekilde statü temsiliyle, *sevgili/hükümdar*'dan *uzaklığın* bir fonksiyonu olarak ifade edilen göreli yoksunluk ya da iktidarsızlığa dayanan bir statü temsiliyle belirlenir.[19] Bu yüzden, denilebilir ki, despotik sistemin aşkın göstereni, bir yabancılaşma hiyerarşisi yaratmaktadır – her türlü benlik anlayışının, aşkın gösterenden bir *farklılık* (mesafe=yabancılaşma şeklinde ifade bulan bir farklılık) olması ölçüsünde. Zaten bu ilişkidir ki, bizzat yabancılaşmanın kendisini de bir konu ve simge olarak ön plana çıkartır – ama kapitalizmin kod çözücü ortamında gerçekleştiği haliyle bir anlamdan-yabancılaşma değildir bu; yüksek düzeyde yapısallaşmış bir kodlar sistemi içinde anlamı kuran bir yabancılaşmadır.

Bu bağlamda, Osmanlı divan şiirinin bir yabancılaşmalar şiiri (ya da yabancılaşmalara dair bir şiir) olduğu da ileri sürülebilir. Yüzeye bakıldığında kuşkusuz önemsiz bir iddia gibi görülebilir bu. Hiçbir şeyden habersiz bir okur bile kısa bir süre içinde, Osmanlı divan şiirinin geniş çapta *hecr* (sürgün/gurbet, ayrılık, yabancılaşma) ve *vişâl* (varış, birleşme, kavuşma, eklemlenme) işaretleriyle simgelenen bir işlevler kutuplaşmasından üretildiğini fark edecektir. Bu kadar açık görülemeyecek olan ise (gerçi "örtülü" de değildir), söz konusu *yabancılaşma* anlayışının, şiirin göstergesel mekânı içinde tek bir noktayı tanımlamadığı, daha ziyade, despotizm-içindeki-öznelliğin o oluşturucu veçhesinden kalkarak despotik düzen kodlarının çözülmesine ve öznelliğin daha *göçebe* işi bir merkezsizleşmesine doğru giden ve şiiri boydan boya kateden bir güzergâh üzerindeki bir dizi noktayı temsil ettiğidir.

Yabancılaşma(lar) izleğinin kendini nasıl açığa vurduğu, belli bazı örneklerle çok iyi açıklanabilmektedir. Ancak bu noktada, her gazelin yabancılaşma örnekleri taşıyacağı, ama tek başına hiçbirinin de olasılıkların tümünü içerip tüketemeyeceği akılda tutulmalı. Necati'nin 15. yüzyıl sonu, 16. yüzyıl başı dö-

19. Bkz. Andrews, *Poetry's Voice,* Bölüm 5.

nemden bir gazeliyle başlayalım:

1. a. Âh kim düşdüm diyâr-ı gurbete tenhâ garîb
   b. Bî-dil ü bî-cân olub şûrîde vü şeydâ garîb

2. a. Geh Mısır iklîmlerin seyr itdürür geh Rûm ilin
   b. Geh acem mülkin temâşâ kıldurur sevdâ garîb

3. a. Bağrı başlu gözü yaşlu yılduzı alçak olur
   b. Her kişi düşmen olur ger eylese gavgâ garîb

4. a. Dürlü nükdesin çekerem ben rakîbün dostum
   b. Mûrdan olur zebûn olursa ejderhâ garîb

5. a. Hasretünle bu Necâti ölür ise diyesüz
   b. A garîb ü va garîb ü ha garîb eyvâ garîb

Bu şiirin izleksel merkezi, bariz bir şekilde, "yabancı / dışarlıklı / başka ülkeden gelen / evinden uzak kişi / evsiz barksız gariban / tuhaf" anlamlarında kullanılan *garîb* redifidir. *Gurbet* sözcüğü Arapça'da aynı kökten türemiştir (*g-r-b*). Bu kök, *sevgiliden* (burada *sevgilinin,* ima yoluyla, "ev" ya da "özne için uygun iç mekân" anlamlarıyla özdeşleştirildiğine dikkat edin) yabancılaşmanın temel gösterenlerinden biridir ve bu örnekte, başka yerlerde de olduğu gibi, özel bir sentagmatik [tamamlayıcı - ç.n.] eşler dizisine sahiptir. Gurbet (1. beyitte) cesaret kırıcı, moral bozucu, neredeyse cansız (*bî-dil, bî-cân*) aynı zamanda da delirtici, ruh sağlığını bozucudur. Bu yüzden gurbet hem maddi, hem de manevi sağlığı tehdit eder. Gurbet başıboşluğu, dünyada amaçsızca dolaşmayı çağrıştırır (2. beyit); üzüntü, şanssızlık, ve dayanışma sağlayan her tür toplumsal bağlamdan yabancılaşmayı getirir (3. beyit). Yabancılaşmamış halde güçlü olabilen kişi (ejderha), merkezden uzaklaştığında çaresiz ve güçsüzdür (karınca) ve sevilen nesneyi koruyanların aşağılamalarına da maruz kalabilir. Bu "koruyucular" –ki bunlar, aile içindeki kadınlar ile ilişkileri açısından erkek aile üyelerinin rollerinin temsilidir– âşığı yabancılaştıran ya da sevgiliye ulaşmasını engelleyen güçleri temsil eder; burada "rakip" terimi yalnızca kısmen doğrudur ve belki biraz da yanıltıcıdır.[21] Son olarak, yabancılaşma ve onun ürünü, özlem, tam da yaşamın kendisine karşı bir tehdit, bir saldırı olarak, yaşam için bir tehlike olarak betimlenir.

Konumuzla hayli doğrudan ilgili olan bu tehlike, delilik, avarelik, güçsüzlük gibi bağları akılda tutarak, daha sonraki bir dönemden başka bir örneğe daha bakalım. Aşağıdaki şair Hayali'nin (ö. 1557) bir gazelidir:

20. A. N. Tarlan, *Necâti Beg Divanı* (İstanbul, Milli Eğitim Basımevi, 1963), 161.

21. Aynı zamanda, bkz. Mehmet Çavuşoğlu, *Divanlar Arasında* (Ankara, Umran Yayınları, 1981), 55-61.

1. a. Dil bu gün düşdü o mâh-ı nur-efzâdan cüdâ
   b. Zerre gibi âfıtâb-ı âlem-ârâdan cüdâ

2. a. Deşt-i hayretde nola hayrân isem Mecnûn gibi
   b. Akl ü fikr ü şabrdan düşdüm bir aradan cüdâ

3. a. Aşka düşdüm âlemün gavgâsı üşdü başuma
   b. Gitdi olmadı gönül âlemde gavgâdan cüdâ

4. a. Her kişi yârın temâşâ etmede bir gûşede
   b. Ben Hayâl-i yâr ile oldum temâşâdan cüdâ

5. a. Cûy-ı eşk ile Hayâlî pâyimâl oldu gönül
   b. Olalı hicrân ile ol serv-i bâlâdan cüdâ

Kısmen, yine bir tekrarlanan yabancılaşma sözcüğü –"*cüdâ*" (ayrılık) redifi– tarafından belirlendiği için, bu şiir de daha önce anılan bağları tekrarlar: delilik (2. beyit), üzüntü (5. beyit), çaresizlik.

Ama bu durumda bazı çağrışımlar, altta yatan simgesel yapıyla çok daha güçlü bir ilişki içindedir. Örneğin ilk mısrada, ayrılık özellikle aydan (=*sevgili*) ve güneştendir (=*despot*); bu, *sevgili/despot* göstereninin işlevsel kimliğini öne çıkaran ve hayli yaygınlık kazanmış bir eşleştirmedir. İkinci beyitte, deliliğe (hayret) bir ad verilmiştir: Mecnun (Arapça mecnun=deli, çılgın); böylece delilik belli bir dramatik metne bağlanmış (Leyla ile Mecnun'un öyküsü), ve bahçeye (içselliğin birincil yeri) olan dışsallığını ve *uzaklığını* vurgulayan bir mekâna –"deşt", çöl– yerleştirilmiştir. "Öte-dünya" yönünde bir göndermeyi fark etmek de önemlidir: kalp "bu dünya"da huzur bulamaz, sevgilinin-fiziksel-varlığı / gerçek-fiziksel-ilişkiler-dünyası (seyretmek ve seyredilmek), sevgilinin "imge"si tarafından lüzumsuz kılınır (4. beyit; önemli bir "göstergesel" yabancılaşma).

Osmanlı toplumundaki güç ve zenginlik dağılımının ve ilişkilerinin desenini, merkezden *(despot/sevgili* işlevi) yabancılaşmanın eşmerkezli halkalar şeklindeki hiyerarşisi olarak nitelendiriyorsak eğer, sonuçta, desenin saflığının çözülüp dağıldığı ve devrimci bir kod çözülmesi imkânının belirdiği bir uç durumu da beklememiz gerekir.[23] İşte bu imkânın kendini iki eksen üzerinde ifade ettiğini öne süreceğim. Bunlardan birine *Mecnun işlevi* diyorum (diğerine daha ileride geleceğim). *Mecnun işlevi,* bir romantik metin karakteri olan Mecnun'un bazı özelliklerini (ama hepsini değil) içerir, ama aşkın *sevgili/despotla* belli bir paradigmatik ilişkiler dizisine odaklanmıştır. Akılcı (toplumsal olarak

22. A. N. Tarlan, *Hayali Beg Divanı* (İstanbul, Bürhaneddin Erenler Matbaası, 1945), 100.

23. Bkz. Andrews ve Markoff, "Ideology," 28-40.

kodlanmış) davranışa karşı deliliği (kodlanma dışı davranışı) temsil eder. İçselliğe (kent/bahçe/devlet) karşı dışsallığı –çılgın âşık çöle/vahşi-doğaya kaçar– ve yerleşikliğe (aileye ya da arkadaşlara geri dönmek) karşı avareliği (hayvan sürülerine karışarak çölde dolaşmak) temsil eder. Son olarak, aşk'ın göstergesel sistemi içinde hem öznenin hem nesnenin birbiriyle yer değiştirebilir gösterenlere indirgenmesi yoluyla, öznelliğin aşağı çekilmesini ve nihai anlamda da, yok edilmesini temsil edecektir. Bu son ilişki, sonunda sevgilinin "imge"si uğruna onun fiziksel varlığını reddeden Mecnun'un öyküsünde dramatik bir şekilde betimlenmiştir. 16. yüzyılda, Fuzuli'nin yorumunda Mecnun şöyle der[24]:

Yandırmaguma yeter hayâlın
Yohdur mena tâkat-ı vısâl

Zinhâr getürme ey semen-ber
Âyîne-i ârızun berâber

Bir zerreye kim vücûd yohdur
Âyîneden ana sûd yohdur

Bir "öteki" olarak sevgili, "özne"yi oluşturan, kuran bir ilişkiyi düşündürür; oysa tersi durumda, "özne" varolmadığında, "öteki" de artık bir şey göstermeyecektir. Sonuç, "özne/nesne" paradigmasının radikal bir biçimde yok edilişidir.

Lezzet ruh-ı yâr-ı dilsitândan
Cândır bulan ey dirîg cândan

Canum gideli besî zamândır
Cismümdeki imdi özge cândır

Sensin hâlâ tenümde cânum
Gözde nûrum ciğerde kanum

Mendenberi eyledün meni sen
Arza kime eyleyem seni men

Mende olan âşikâr sensin
Men hod yohum ol ki var sensin

Dâ'im sana mendedir tecellî
Men gayrden olmuşam tesellî

Ger men menisem nesin sen ey yâr
Ver sen senisen neyim men zâr[25]

24. Fuzuli, *Leyla vu Mecnun,* haz. Araslı (Bakü, Azerbaycan Uşak ve Gençler Edebiyatı Neşriyatı, 1958), 207.
25. Fuzuli, 208.

Böylece yabancılaşma, çeşitli "hadımlaştırılmaların" (toplumsal olarak imal edilmiş yoksunluklar, iktidarsızlıklar) "benlik"-tanımlayıcı hiyerarşisinden uzaklaşarak delilik (şizofrenik kodsuzluk), çöl ve avarelikle nitelenen bir *düz/göçebe* mekâna çıkar; özne/nesne kutuplaşması da, bu mekânda, libidinal enerjinin (arzu) birtakım dışsal temsillerin (örneğin, *sevgili/despot* göstereni) elinden kurtulup da "nesnesiz" bir güzergâh izleyebildiği bir durum içinde erir gider, özne ile nesne birbirine özümlenir. Despotik aşırı-kodlamaya ikili bir karşı duruşu dramatikleştiren *Mecnun işlevi*'nde vazgeçilmez olan şey işte bu "kapılmamışlık" ya da "kurtulmuşluk" halidir.

Şüphesiz, "Mecnun" göstereninin yeniden-kapmak ve yeniden-kodlamak yolunda sonu gelmez çabalar da vardır – özellikle, bu göstereni, Mecnun öyküsünün alegorik-tasavvufî bir okunuşuna ve dolayısıyla *semiosis biçiminin* o daha geniş toplumsal âlemin biçimine denk olduğu düzenli bir tasavvuf pratiğine bağlamaya yönelir bu türden çabalar.[26] Aslında, öznelliğin yok edilmesi ve özne/nesnenin birbirine özümlenmesi gibi epeyce yaygın bir konuya yaklaşmanın daha alışılmış tarzı mistik vahdet-i vücûd (aşağı yukarı, "mutlak ve niteliksiz varlığın birliği") kavramını kullanmaktır. Ne var ki bile bile bu tartışmanın sonuna bırakıyoruz tasavvufî olanı; çünkü tasavvuf her ne kadar kodlanmamış, *düz/göçebe* mekânda belirişin önde gelen noktasıysa da, aynı zamanda Osmanlı devletinin despotik düzene uyacak temsilleri (yeniden-kodlamaları), yorumlamayla, iktisadi araçlarla ve şiddet kullanarak dayatabilmek için en çok çaba harcadığı noktadır da. Söz ettiğimiz dayatma tarzları, tasavvufî davranışın (onu maddi gerçeklikten ayırarak) alegorileştirilmesini, seçilmiş belli tarikatların desteklenmesini ve zenginleştirilmesini, bunun sonucu olarak mistisizmin despotik yapıdaki (yani aşkın *sevgili/despot* figürlerini merkezine alan) tarikatlara yönlendirilmesini ve bunların düzenine marjinal kalan *göçebe* mistiklerin (genellikle idam yoluyla) bastırılmasını içerebilir. Bu yüzden, *düz*-mekâna ait bir mistik işlevi, Osmanlı kültüründe çok görülen yüksek düzeyde kodlanmış (ve çizgilenmiş) tasavvuf *temsillerinden* ayırmak çok zordur.

Bir ihtiyatlılık gereği olarak, "mistik işlev"in fiiliyattaki sûfî pratikleriyle karıştırılmaması uyarısını yaptıktan sonra, şimdi divan şiirindeki diğer bir *göçebe* ekseni oluşturma potansiyeli açısından "tasavvufî olana" bakabiliriz. Son derece uçtaki bir çevresel konumdan çıkmış bir şiirin bazı bölümlerini örnek olarak kullanmak istiyorum. Bir kadın tarafından yazılmış bir şiir bu. Yani günü-

26. Tipik mistik *tarikat* ve mekânı olan *tekke*, despot/sevgili ve en yakın duygusal kateksis (Tanrısal için maddi bir simge) rolünü oynayan bir merkezi şahsiyet, yani *baba* ya da *şeyh* etrafında örgütlenmiştir. Bir derviş tarikatı hakkındaki en eksiksiz ve zengin anlatı belki de hâlâ John Kingsley Birge'nin eseridir: *The Bektashi Order of Dervishes* (Londra, Luzac and Company, 1937).

müze kadar gelebilmiş çok az örneği olan bir şiir kategorisinden. Büyük bir olasılıkla idam edilen bir şehzadenin (Mustafa?) annesine bağlı haremin bir mensubu bu kadın şair, ki bunun da haremin iç dünyasında marjinalleştirici bir koşul olduğunu tahmin edebiliyoruz. Bu örneğin gücü, merkezden çıkan lirik şiirlerin hepsinde değilse de pek çoğunda görülen bir temayı, çevreden gelerek ve son derece berrak bir biçimde ifade edebilmesinden geliyor. Şiir, 16. yüzyıldan şair Nisâyi'nindir (ismi "Kadın(ca)" anlamını taşıyor) ve beşli kıtalardan oluşmuştur.[27] Şöyle başlar:

1. a. Biz de Mecnûn-ı zamânuz deşt-i uzlet beklerüz
   b. Kesreti vahdetle terk itdük halvet beklerüz
   c. Bezm-i gamda hem-demüz nây ile sohbet beklerüz
   d. Sanma ey zâhid bizi râh-ı selâmet beklerüz
   e. Bir belâ-keş âşıkuz kûy-ı melâmet beklerüz

Mecnun işlevi'ne daha en baştan, çöl ve yabancılaşmayla beraber (*uzlet*=yaşam etkinliklerinden çekilmek) başvurulduğuna dikkat edin. Ne var ki bu örnekte yabancılaşma, hepsi de mistik gösterilenlere sahip olan ya da olabilecek bir dizi gösterene bağlanmıştır: yani, *kesret*'e (çokluk) karşılık olarak *vahdet* (birlik) ve *ney* (mistiklerin kullandığı fülüt). Şiir geleneğinde çok rastlanan bir figür olan *zâhid*'den söz edilmesi, şiire egemen olan mistik işlevi tanımlayan belli terimler dizisi açısından olumsuz bir işarettir. Zâhid (kimi zaman Sufi, Mistik), dikkati hep kendine çeken ve sonraki yaşamdaki zevkleri amaç edinmiş "ben"-cil bir mistisizm ya da dinsel coşkunluk türünü temsil eder. Zâhid ile işaret edilen bu mistik, okuduğumuz şiirin, herhangi bir çıkar peşinde olmayan, kamu tarafından yasaklanmayı ve eleştirilmeyi (melâmet) saygınlık ve övgüye yeğleyen, iç aydınlanmanın dışa dönük işaretlerini bastıran, kendi mistik "özne"si ile ikili bir karşıtlık içinde durmaktadır.

Bu "mistik" rolün göstergesel yerini *melâmi-işlevi* olarak adlandıracağım.[28]

27. Mehmet Çavuşoğlu, "16. Yüzyılda Yaşamış bir Kadın Şair Nisâyi", *Tarih Enstitüsü Dergisi,* Sayı IX (İstanbul, Edebiyat Fakültesi Matbaası, 1978), 405-16 (Metin 413-14'te).

28. *Melâmi* sözcüğü "suçlamak ya da eleştirmek" anlamındaki Arapça *l-w-m* kökünden türemiştir. Mistik uygulamayla ilişkisi açısından bu sözcüğün kullanılması uzun bir tarihe sahiptir ve Victoria Holbrook tarafından çok iyi ifade edilmiş bir genel tanımı vardır: "... felsefi anlamda kendi benliğinin reddi olarak, ya da kendi ileri ruhsal durumlarını gizleyecek ve üzerine ötekilerin eleştirisini çekecek şekilde bir davranış uygulaması olarak, bir tür kendini beğenmemezlik." [Victoria Holbrook, "Ibn Arabi and Ottoman Dervish Traditions: the Melâmi Supra-Order", *The Journal of the Muhyiddin Ibn'Arabi Society,* Cilt X (Oxford: Muyiddin Ibn Arabi Society, 1992), 2]. Makalesinde, Holbrook aynı zamanda Osmanlı devrinde Melâmi'nin yalnızca belli bir tarikatı değil, ama aynı zamanda (daha genel olarak) farklı tarikatların sınırlarına giren, mistik aydınlanmaya bir yaklaşım tarzını da

Melâmi işlevi, kuşkusuz Melâmi dervişleriyle ilgilidir ama onların pratikleriyle ve inançlarıyla harfiyen özdeşleştirilmemelidir. *Melâmi işlevi,* egemen düzenin gösterenleriyle, özellikle de öznelliği (benlik) yerleştirmeye yarayan gösterenlerle bir "savaş" şeklindeki melâmi inançlarından yapılmış bir soyutlamayı temsil etmektedir. Gerçek Melâmi dervişleri için bu savaş, insanların (ve diğer derviş kardeşlerinin) onay vereceği davranışların tümünü gizleme biçimini almıştır; halbuki başka gruplar (örneğin Kalenderîler), aynı işlevi, onaylamadıkları davranışlar içine girerek yerine getirmiş, böylece de toplumca değer verilen ve yüksek düzeyde kodlanmış olan etkinliklerin (örneğin dinsel uygulamalar, abdest, hicap biçimleri, giysiler, vs.) değer gösterimlerini tersine çevirebilmişlerdi.

Osmanlı Melâmiliğinin kurumlara ve kurumsallaşmaya olan genel muhalefeti, tinsel varlığın onaylanmış temsillerini reddedişi açık bir biçimde göçebe bir güç yapmıştır onu; devlete olan temel karşıtlığı çok sayıda Melâmi şehit yaratılarak bizzat devlet tarafından da tanınmış bir *göçebe* güç. Soyutlamada, bu şehitlerin öyküleri, şiir şehitlerinin öykülerine (örneğin Figâni, Nefi) paraleldir. Aynı şekilde melâmi kökenlerin efsanevi tarihi de şiirde hep yankılanmış (ve bugün de yankılanan) çok yaygın bir izlektir. Efsaneye göre Emir Sikkini, pirinin seçilmiş halefi tarafından, kimi törenlere katılmadığı için derviş cüppe ve takkesinden mahrum bırakılmakla tehdit edilmiştir. Sikkini yeni *şeyhi* evine davet eder ve büyük bir ateş yaktırır. Sonra ateşin içinden yürüyüp geçer ve yalnızca cüppesi ve takkesi yanmış olarak çıkar. Bu, Melâmilerin ayrılıp ilk kez bir kol halini alışlarının öyküsüdür – bu öykü, şiirde, ihtiras ateşinde benliğinin dışa dönük simgeleri (öznelliği) ve toplumsal statüsü yanan "hakiki derviş" biçiminde görülür. Örneğin Bâki'nin şiirinde:

Âşık ki sûz-ı işkle uryân olub gezer
Abdâldır ki âlemi hayrân olub gezer[29]

Akılda tutulması gerekir ki, genellikle köylerle, standart dışı (ya da kent dışı) İslâmla ve 14. yüzyıl Babai isyanlarına kadar gerilere giden halk devrimi hareketlerine katılma geleneğiyle ilişkilendirilen çevresel bir etkinlik olarak Sufilik, genelde Devlet'in temsilcisi olan merkez karşısında bir *melâmi işlevi*'ne ya da bu merkezle bir *göçebe* ilişkisine sahiptir. Bunun en çarpıcı göstergesi ulemanın (hükümdarlık epistemolojisini temsil eden entelektüel kurum) Sufilere

gösterdiğini belirtir.

Holbrook'un yazısına ek olarak, şu genel kaynaklardan yararlandım:

F. De Jong, H. Algar ve C. H. Imber, "Malmatiyya," *Encyclopedia of Islam,* Yeni Basım, Cilt VI (Leiden, 1987), 223-28, ve B. G. Martin, "A Short History of The Khalwati Order of Dervishes", haz. Nikkie R. Keddie, *Scholars, Saints and Sufis* (Berkeley: University of California Press, 1972) içinde, 275-305.

karşı sürdürdüğü savaştır. Ulemanın Halveti sufilere saldırılarını tanımlarken, B. G. Martin şöyle diyor:

> Bu saldırılarda, bazı unsurlar ayırt edilebilir: belli belirsiz Şii eğilimlerinden dolayı Halvetilerin Osmanlı devletine sadık olmadıkları iddiasını içeren siyasal unsur; öğretisel unsur (ulema, Sufilerin halk İslamına yakın ve *şeriattan* uzak olduklarını düşünüyordu); ve bir tür kültürel düşmanlık (bu da okumuşların, Sufileri, istemedikleri yenilikler anlamına gelen *bida*'nın üreticisi ve gönüllü yayıcısı olarak görmelerine neden oluyordu)... Ve aynı zamanda, ulemanın bir kısmı bazı Sufilerin –bir kısım Halveti de içinde olmak üzere– yaşam tarzına, giyimine, düzensiz kişiliklerine ve bazı diğer dış görünüş özelliklerine karşı hoşgörüsüzdü. Sufilikteki aşırı *gulât* veya *melâmeti* tarzını onaylamıyorlardı, ki bu da günümüz hippilerinin Amerikan orta sınıfının bazı kesimlerinde neden olduğu şoka benzer bir duyguydu.[30]

Melâmi işlevi diye adlandırdığım şey, işte Sufiliğin ulemayı rencide eden bu tür yönlerinin yerine getirdiği işlevdir. Bunlar hem derviş hem şair topluluklarına karşı zaman zaman devletin savunmacı gazabını ayağa kaldıran ve bu toplulukların bazı üyelerinin şiddetle cezalandırılması sonucunu getiren davranışlar ve özelliklerdir.

Divan şiirinde *melâmi işlevi*'nin daha başka bazı özelliklerini inceleyebilmek için, Nisâyi'nin şiirinin ikinci kıtasıyla devam edelim:

2. a. Tutmışuz Mecnûn gibi deşt-i ferâgatde mekân
   b. Yapmışuz Ankâ gibi kâf-ı ademde âşiyan
   c. Gizli gencüz itmezüz râz-ı dili halka ayân
   d. Bulmışuz günc-ı ferâgatde niçe genc-i nihân
   e. Tâc (u) tahtı terk idüp kûy-ı ferâgat beklerüz

Buradaki özel tartışmamız bağlamında, bu kıtanın *düz/göçebe* mekân temalarındaki ısrarı çarpıcıdır. Üç kez tekrar edilen *ferâgat* kavramı, çoğunlukla açıklık, özgürlük, genişlik gibi kavramları çağrıştırır ve daha da belirgin olarak "toplumsal" yaşamın kısıtlayıcı, "kapıp tutuklayıcı" biçimlerinin reddiyle ilişkilidir. *Mecnun işlevi,* gösterenlerinden biri olan Anka kuşu simgesi ile tekrar çağrıştırılıp güçlendirilmiştir; Anka kuşu simgesi, Osmanlı döneminde vücudun yakılmasıyla yeniden yaratılmayı (ölümsüzlük miti), öznelliğin yok edilmesiyle daha üst düzeydeki bir birliğin sağlanmasını (*simurg* miti) ve aynı za-

29. R. Dvorak, haz., *Bâkî's Dîwân: Ghazalijjât* (Leiden: E. J. Brill, 1908), 83, no 30.

30. Martin, "Khalwati," 283. Bu bağlamda Martin'in hippilere ve orta sınıfa göndermelerini Joseph Campbell'in "duvarları olmayan bir tımarhanede, serbest, sloganlar haykıran bir paranoid-şizofren" tarifiyle ["Schizophrenia" (1972), 221.] karşılaştırmak ilginçtir. Açıkça, Campbell genel orta sınıfın, döneminin şizofren/göçebe devrimci hareket hakkındaki görüşünü temsil etmektedir – saygın bir modern zamanlar uleması üyesinin konu-

manda da mesafe alarak yabancılaşma temasını (en yüksek tepeye yuvalanmak) hatırlatıyor.[31] İçsel hallerin gizlenmesi ("gizli genc", saklı hazine) ve böylece gerçek varlığın toplumsal temsillerinin reddi ve geleneksel simgelerin (hükümdarlık tacı ve iktidar koltuğu) terk edilmesi hep *melâmi işlevi*'nin parçalarıdır ve aslında bütün bunlar fiiliyattaki melâmilik için de geçerlidir. Bir kültür-içindeki-varlık-olmanın bu türden bütün veçheleri –beden, fiziksel simgeler yoluyla varlığın toplumsal temsili, öznellik–, *düz* mekân üzerinde arzunun bağlarından kurtulmuşluğu adına sorgulanır ve reddedilir.

Mecnun ve *melâmi* işlevler arasında bariz bazı örtüşmeler olsa da (örneğin her ikisi de yabancılaşmayı, "köleleştirici" öznelliğe karşı bir panzehir olarak görürler), aslında etrafında despotik düzenden kopma yolunda potansiyellerin geliştiği iki ayrı ekseni temsil etmektedirler. *Mecnun işlevi* içinde, delilik (hem karşı konulmaz bir tutkuyu, hem de saplantı halindeki bir sarhoşluğu içerir), uzaklık yoluyla yabancılaştırılmış *düz* mekânda yaşamak ve *avarelik* (belli bir yere, işe/göreve ve role yerleşmeyi reddetmek) vardır. Buna karşılık, *melâmi işlevi* ise göstergesel mekân içindeki yabancılaşmaları temsil eder: egemen düzenin gösterenlerini yolundan çıkarmak, saptırmak ("gösterenler üzerinde savaş"), artan çift-anlamlılık ve bunun getirdiği *göçebe* sapmalar, düzenin içinde olmak ama gene de onu bozmak ("saklı" sır/hazine). *Melâmi işlevi* her şeyi –yani aşkı, bahçeyi, kendine yabancılaşmayı– sonuçta belirsizlik yaratacak şekilde yeniden yorumlar. Bâki'nin dediği gibi:

> Âşıklara çün derd ü belâ zevk ü safâdır
> Ya zevk ü safâ derdine düşmek ne belâdır[32]

Açıktır ki, *Mecnun* ya da *melâmi* işlevi üzerine tatmin edici bir tartışma, burada verebildiğimizden daha geniş bir yer gerektirir. Özel ilgi gerektiren iki konu, bu işlevlerin gelişimselci, artzamanlı boyutlarının araştırılması ve serbest bıraktıkları enerjiyi tekrardan despotik düzenin kanallarına yönlendirebilmek için verilmiş mücadelenin dökümünün yapılmasıdır – ancak böyle bir artzamanlı, tarihsel bakış açısının kendisinin de, lirik (*göçebe*) görüşle karşıtlık içindeki çizgili ve despotik bir bakış açısı olduğu unutulmamalıdır. Bu son noktada, *Mecnun/melâmi* ekseninin kıyılarından sıçrayarak *düz/göçebe* mekâna geçebilmiş tek tek şairler konusunda ortada en azından bir mitoloji olduğu yeterin-

mundan!

31. *Simurg*, Faridüddin Attâr'ın (ölümü yaklaşık 1230) yazdığı *Mantıku't-Tayr* (*Kuşlar Meclisi*) isimli Farsça mistik-alegorik şiirdeki mitolojik kuştur. Şiirde, otuz kuş hükümdar yapmak istedikleri *Simurg*'u aramaya koyulurlar. Birçok deneme ve sıkıntıdan sonra, tüm benlik anlamlarını terk ederler ve kendilerinin *Simurg* olduğunu fark ederler (bu sözcük "otuz kuş" olarak çevrilebilir). 16. yüzyılda, bu öykü mistik güzergâhı ve kutsal birlik yolunda benliğin nihai yok olmasını temsilen kullanılmaya başlanmıştı.

ce açıktır. Örneğin, aşk veya alkol kökenli "çılgınlık" nedeniyle normal, denetimli, kabul edilebilir davranış sınırlarının dışına çıkmayı yeğlemiş bir dizi şairin adı geçer tezkirelerde. Bu gruba, Âşık Çelebi'nin sözünü ettiği Molla Mansur sokulabilir bir örnek olarak[33]:

... Yahudi doktorların oğullarına mantık ve felsefe dersi verirdi, ama hizmetlerinin karşılığında aldığı altın ve gümüş paraları hemen meyhaneciye teslim ederdi. Meyhanede o kadar eyleşirdi ki, meyhaneci tüm parası karşılığında içtiğini söylediğinde bile ayrılmaz, bir o kadar da borçlanırdı. Öğrencilerinin evindeki saf şaraptan ve temiz etten zevk almazdı. Bir şarap testisinin dibinde kendinden geçmediği anda, dibine kadar şaraba boğulmadığı, türban entarisinin hiç yıkanmayan kumaşı içkisiyle lekelenmediği, suratı kusmuk içinde kalıp, bir bok böceği gibi pislik ve gübreyle kaplanmadığı ve bu şarap tapınağının köpekleriyle dil dile gelmediği, kısacası, kendine geldiği anda, yüreğinin hissettiği ıstırabın yakıcı iç çekişleri kara dumanlarıyla melaikenin yolunu tıkayacaktır.

Başka örnek olarak, genç erkeklere duyduğu fütursuz tutkunun onu bir cüzzam kolonisinde tatsız bir ikâmete mecbur ettiği Meâli ya da biyografi yazarı Latifi'nin, hakkında aşağıdaki öyküyü anlattığı Helâki sayılabilir:

Dobrucalıydı. Derviş doğası olan ve Işık tarikatından, doğuştan âşık, sevgililere tapan, sevgiyle meşgul birisiydi. Güzelliği bulup çıkarmak için hiçbir fedakârlıktan kaçınmazdı, et veya ekmeksiz yaşayabilirdi ama kalbini çalabileceği biri olmadan yapamazdı. Selvi boylu, sakalı yeni bitmiş genç erkek sevgililere meraklıydı. Her zaman böyle zeki, âşık katili sevgililer tarafından yıkıldığı, böylesi kişilerin bakışlarıyla kalbini deldirdiği için Helâki (yok olan, tükenen) takma adını almıştı. Sonunda, takma adının felaket yüklü etkisi kendini hissettirmiş ve günün birinde, bir şarap âlemi sırasında, incinen ve hiddetlenen zalim tabiatlı bir hoppa, adaletsizlik hançerini ve acımasızlık kılıcını amansızca çekmiş, o (Helâki) "helâk ettiğin benim (aynı zamanda, sana ait olan Helâki'yim ben)" dediği için helâk edilişi (bizzat kendi sözleriyle) meşruiyet kazanmış, âşığını (gerçekten) öldürmüş, vahşi bir köpek yavrusu gibi –zaten binlerce kere delinen– göğsünü delmişti.[34]

Şunu hatırlatmamızda yarar var: Bu öykülerin tümünde biyografi yazarı eni sonu hükümdar ve sarayının da dahil olduğu bir okur kitlesine hitap ettiği için, artzamanlı eksende bu "akıl-karşıtı" davranışların çoğunun bir cezalandır-

32. Bâki, 122, no. 67.

33. Âşık Çelebi, *Meşâ'ir üş-Şu'ârâ*, haz. G. M. Meredith-Owens (Londra: Luzac and Company, 1971), 126b-127a. Bu çalışma 16. yüzyıl ortalarıyla sonlarında yazılan birçok şair biyografisinden biridir.

34. Meâli için bkz. Andrews, "Sexual Intertext," ve Edith Ambros, haz. ve giriş bölümü, *Candid Penstrokes: The Lyrics of Me'âli, an Ottoman Poet of the 16th Century* (Berlin: K. Schwarz, 1982). Helâki için, bkz. Latifi'nin 16. yüzyıl toplu biyografileri *Tezkire-i Şu'ara,*

mayla –statü kaybı, fiziksel incinme ya da idamla– karşılık göreceğini belirterek öyküyü bitirmeye özen göstermekteydi.

Buraya kadar söz ettiğimiz tiplere Galata'nın meyhanelerine, derviş ocaklarına ve yazlıklarına sarhoşluk maceralarının ve "aşk kovalamacaları"nın peşi sıra sürüklenerek gelen bazı 16. yüzyıl şair-entelektüellerini de katmamız gerekir.[35] Gerçekten de Galata, *göçebe* yabancılaşmasında *Mecnun işlevi*'ni yerine getirmekte çöl ne iş görüyorsa, İstanbullu kentliler için o işi görüyordu – egemen düzenin kurallarının (yarı-bağımsız statüdeki Avrupalı koloniler nedeniyle) yıkıldığı, İslam şehrinin düzenli, çizgili mekânının çözülüp dağılarak *düz* bir yamalı bohça halini aldığı, şehrin hemen dibinde, çevresel bir alan.

Daha farklı bir başka şairler grubu da "avare", ahlak ve toplum karşıtı derviş davranışlarıyla (*kalenderi, melâmi*) özdeşleştirilebilir: örneğin, Kalenderi Baba Ali Mest-i Acem (Acem ayyaşı Baba Ali), genç Hayâli'yi Vardar Yenicesi'ndeki evinden alıp sonunda İstanbul sokaklarına düşürecek bir avareliğe sürüklemişti. Burada geleceğin o büyük şairi, daha sonra, iyi niyetli bir memur tarafından "kurtarılmıştı" – despotik düzenin egemenliğini bir kez daha tescil eden ve şairin "avareliği" ile daha sonra sergilediği lirik yeteneği arasındaki apaçık ilişkiyi bulanıklaştırarak belirsiz hale sokan bir anlatı...[36] Bu türden bütün öykülerde, artzamanlı *anlatısallık* içinde sürekli göstergesel düzenin egemenliğini tescil ederken, diğer yandan da eşzamanlı bir eksen üzerinde, mevcut düzenin içinden *lirik*/göçebe'nin (avarelik, sarhoşluk, denetimsiz tutku, bölünme ve parçalanmanın) çıkabilme potansiyellerini canlandıran, kışkırtan gayet hassas bir el çabukluğu vardır.

Sonuçlar

Hem "denetimsiz davranış/lirik" hem de "cezalandırma/anlatı" temalarının böyle birlikte varolması, Osmanlıların despotik toplumunun "sanatsal" (ve bunun uzantısı olarak kültürel ve toplumsal) ekonomisinin temel özelliklerinden birini ortaya koyar. Bir yandan, sanat (ve genelde kültür), üretim ve harcamaların iktisadıyla doğrudan bütünleşmiştir. Sanatsal ürünler, en üst düzeyde, devlet tarafından (hediyeler, ödemeler ya da devlet "işinde" ücretli mevkiler yoluyla) doğrudan desteklenmekte (satın alınmakta) ve bu tür ürünlerin "geleneği" ifade etmesi beklenmektedir, ki bu gelenek de devlet tarafından uygulanagelen

haz. Ahmet Cevdet (İstanbul, İkdâm Matbaası, 1986), 365.

35. Galata'ya ve karakterleri ile özelliklerine olan ilgim Çavuşoğlu, *Divanlar Arasında* içinde yer alan "Galata'da Ayak Seyri (I ve II)" başlıklı bölümlerden kaynaklanmaktadır, 35-48.

egemenlik desenini doğallaştıran bir simgesel düzene işaret eder. Diğer yandan, yukarıdaki tartışmada da göstermek istediğimiz gibi, despotik bir devletin hükümranlığı altında bile, sanatın ekonomisi, temelde göçebe, çözücü, bölücü ve egemenlik hiyerarşilerine karşı duran bir libidinal üretim ("arzu makinası") ekonomisine bağlıdır.

Düzen ve güvenliğe verilen yüksek toplumsal değeri yansıtan kararlı bir göstergesel düzenle (gelenek), libidinal enerjinin (tutku, yabancılaşma, delilik ve öznelliğin reddine yönelen) denge bozucu güzergâhı arasındaki karşılıklı ilişki diyalektik (yani bir senteze doğru ilerleyen) değil, dinamiktir; bir "makina"... Osmanlı divan şiiri söz konusu olduğunda, (bize) gözüktüğü kadarıyla çok kısıtlı bir (geleneksel) imkânlar dizisi içinden çok önemli bir sanatsal enerji üretmiş bir "makina". Geleneğin sınırlılığı ve gelenekselin "yeni/bâkir" kullanımları doğrultusunda (şiirsel ekonomi içinde ortaya konan) talep, hem libidinal enerjiyi (tutkuyu) hem de retorik fazlalığını teşvik edecek bir ortam yaratmıştır. Libidinal enerjinin fazlalığı (ya da fazlalığına değer verilmesi) denetlenebilir olandan aşırı bir yabancılaşma olasılığının (benliğin/öznelliğin reddinin) önünü açmış ve böylece *Mecnun işlevi*'nin yerleşmesini sağlamıştır. Retorik farkındalıktaki fazlalık ise "doğal" düzenin göstergesel niteliğini ön plana çıkartmakta ve bizzat kendi semiosis biçimine saldırı yoluyla "doğal" egemenliklerin tahrip edilmesini mümkün hale getirmektedir – bu da *melâmi işlevi*'dir. Bu işlevlerin her ikisi de, sırası ve yeri geldikçe, *devletin* onları göstergesel düzene sokabilme yolundaki çabalarıyla karşı karşıya gelmiştir (sanatın estetikleştirilmesi, cezalandırıcı yorumlar ve kabul edilemez sonuçlarla özdeşleştirilme). Bunlar Osmanlı liriğinin önemli dinamikleridir, onu yüzyıllar boyunca hayatta ve canlı kılan "makina".

Eğer bugün bizlerin genelde despotizmle, özelde de Osmanlı despotizmiyle olan kendi "savaşımızın", Osmanlı divan şiirini despotik bir düzen içine yerleştirerek görmekle yetinmemize ve onun *göçebe,* despotizm-karşıtı özelliklerini –lirikliğini– görmezden gelmemize neden olmasına izin verirsek, bu şiiri hiç haketmediği, yanlış, ve despotizmin dinamiklerini anlamamızı sağlayabilecek yeteneklerimiz üzerinde de yıkıcı olabilecek bir retrospektif ölüme mahkûm etmiş oluruz. Despotik/otoriter düşünce kalıplarına olan eğilim (babanın-adı/sevgili/despot/Tanrısal işleve, bir büyük "ana anlatı"ya, veya "yeni dünya düzeni"ne ayrıcalık tanımak) kuşkusuz ölüp gitmemiştir insanların zihninden; o yüzden bu eğilimi açıkça anlaşılır kılamazsak, kendimizi ona karşı donanımsız bırakmış olacağız.

Çevirenler: Mehmet Moralı, Semih Sökmen

—

CINDY SHERMAN

Zeynep Direk

Travestilik bir kadının erkek gibi ya da bir erkeğin kadın gibi giyinmesinden çok daha karmaşık bir şey olabilir; örneğin transseksüel travestiler de var. Hatta anlamı daha geniş tutarak, aynı cinsiyet içinde kalan bir travestilikten bile söz edilebilir. İmaj yaratma dayatmasının hepimizi en azından bu tür bir travestiliğe davet ettiği, hatta bunu insanın kendine duyduğu saygının bir göstergesiymiş gibi sunduğu da düşünülebilir. Cindy Sherman'ın ilk fotoğraflarında kadın gibi giyinen kadın bir travestiyle karşılaşmak mümkün. Ama onun yapıtlarını, medyanın kadına, özdeşleşebileceği imgeler sunduğu gerçeğinin bir eleştirisi gibi yorumlarken, Sherman'ın farklı kadınları kendi bedeninde vücuda getirmekten, onların kimliklerini, giysileri ve belirme biçimleriyle kendi tenine teğellemekten aldığı hazzı da işin içine katmak gerekir. Başkası olma arzusu, içindeki başkalığı dışarıya çıkarma, kendi olanaklarını keşfetmeye ilişkin bir şey değildir Sherman'da; çünkü böyle bir keşif ufukların önceden belirlenmiş olmasını gerektirir. Onun yaptığı ise durmaksızın ufuk değiştirmek olduğundan, başkasını giyinmesi ne kendini ne de başkasını keşifle ilişkili değildir. Sherman'ın, kendi yüzüne başkasını işleme ve bunun kalıcı görüntüsünü yakalama arzusu, ancak çocukların yapabileceği kadar doğal bir jestle yabancı bir bedene, hele kendi cinsiyetinden birinin bedenine değmenin ya görmezden gelindiği ya da anormal sayıldığı bir dünyada kendi bedeninde başkasına değmenin bir yoludur belki de. Hiçbir tanıdık okşayışın tatmin etmediği, yeni bir okşayış icat etmenin artık mümkün olmadığı yerde, başkasının tezahürüne yüzünde, bedeninde izin verme, Rimbaud'nun "ben bir başkası" cinnetiyle flört etmenin ürpertisini içeriyor olsa gerek. *Untitled Film Stills*'de onun bedenini Avrupalı-Amerikalı kültürü içine yerleştirebileceğimiz kadın imgelerine ödünç vererek kendi fotoğrafını çekmesi, onun *gerçek kimliğinin* ne olduğu, bu görüntülerin hangisinde Sherman'a ait bir içselliğin izinin sürülebileceği gibi bir soru getirir akla ister istemez. Fotoğrafı çekenle fotoğrafı çekilenin aynı kişi olduğunu bilsek de, fotoğrafı çeken fotoğrafı çekilende görülmez kalır. İçselliğin bu ulaşılmaz mevcudi-

yeti *gerçek kimlik* sorusuna verilecek bir yanıt olmadığını ortaya koyar. Ama Sherman'ın söylediği bu mesajla tüketilemez: imge ile beden ilişkisi yoluyla daha derin bir sorgulamaya gitmektedir. Kendi bedenimin, benim olanla olmayan arasındalığından ve üstlendiği kişilikle kişi-öncesiliğinin kesişiminden yola çıkar bu sorgulama.

1960 ve 70'lerde yapılan Amerikan B tipi sinema filmlerinin arzuyu, istekleri ve rüyaları biçimlendirerek farklı kuşaktan kadınları tarihsel ve sosyal değişimin gerektirdiklerine göre manipule ettiği gibi oldukça eski ve yerinde bir feminist saptama vardır. Sherman'ın *Untitled Film Stills*'ine bakınca bunu anımsamamak elde değil; "ben" denilen şeyin imgesel bir özdeşleşmeler süreci içinde kurulması onun incinebilirliğini de belirgin hale getiriyor. Sherman da fotoğraflarında bu incinebilirliği göstermenin peşinde. Bugünün popüler filmlerinde kadınlar da erkekler gibi derinliklerini kaybettikleri için, ya da artık içsellikle bir karakter problemi olarak uğraşılmadığı için olsa gerek, özdeşleşilebilecek bir karakter, hatta bir durum imgesi bile sunulamıyor. Yine de andığım feminist politik eleştiri bir medya eleştirisi olmaktan çıkarak daha geliştirilmiş bir haliyle feminist söylemin marjından konuşmaya devam ediyor. Örneğin Judith Butler, *Ahlakın Soykütüğü*'nde "Bazı ahlak biçimleri bir özneyi gerektirdiği için bu gerekliliğin bir sonucu olarak özneyi kurar," diyen Nietzsche'yi, Austin'in konuşma edimleri kuramından dolayımlayarak yorumluyor ve bu arada Austin'i de Derrida'nın dekonstrüktif süzgecinden geçirilmiş haliyle kullanıyor.[1] Nietzsche'ye göre belli ahlak biçimleri, gerektirdiği özneyi kurar ama bu işlemi perdeleyerek sanki onu önceden varmış gibi ele alır. Ama eğer *Ahlakın Soykütüğü*'nün öne sürdüğü gibi, eylem her şeyse ve onun gerisinde bulunan ve onu önceleyen bir eyleyen yoksa, eyleyen eyleme sonradan eklenmiş bir kurgudan, kendi eyleminin bir etkisinden ibarettir. Öznenin kurgulanmasındaki ahlaki nedenselliğin zamansallığı, sonucun nedeni önceledeği tersine çevrilmiş bir zamanı gösterir. Butler'a göre kurucu dil edimi, eylemiyle ilgili olarak hesap sorarak kurar özneyi ve onu sanki suçlanmasına öncel olarak varmış gibi ele alır. Özneyi incitici bir eylemin kaynağı olarak tecrit eden şey, incitilmişlik ve bu acıyı ahlaksallaştıran söylemdir (*ES*, s. 45). Eğer özne inciten darbeyi önceliyormuş gibi ama ondan sonra kurulmuşsa o zaman ahlaki öznenin başlangıcı "inciten eylemin hesabını kimin vereceği" sorusuyla ortaya çıkar. Özne, bu gramer ve hukuk yerinin işgal edilmesiyle oluşur. Öyleyse, suçlanacak bir eylem, hesap sorma söylemi ve cezalandırma kurumu olmadan özne de yoktur (*ES*, s. 46). Eğer özne suçlamayla ve sorgulayıcı bir performatif ile kuruluyorsa, özne-kurucu bu yargıları veren kimdir? Özne cezanın kurumsallaşması içinde oluşuyorsa, onu mahkûm ederek varlığa getiren bir yasa, öncel ve daha güçlü bir özne olması gerekmez mi?

Butler'a göre, Nietzsche edime incitici sonucu atfederek özneyi oluşturanın ne ya da kim olduğu sorusunu karanlıkta bırakmaktadır.[2] Butler'ın temel sorusu eşcinsel öznenin zillet hali içinde nasıl kurulduğu sorusudur. Anahtar burada "suçlanma" kavramındadır. Haysiyetin tarafında duran, anonim büyük bir öznenin genel suçlamasıyla zillet içinde kurulan öteki küçük öznelerin kendilerini temize çıkarma ya da beraat etme hakları yoktur; sürekli olarak incinebilirliği yaşamaya mahkûm olurlar çünkü onlar daha özne olmadan evvel suç işlemişlerdir.

Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills*'ini yine klasik bir feminist yorumla inceleyen bir bakış fenomenolojisi, bakışın erkek tarafından kullanıldığını ve kadının da bu bakışın arzusunun nesnesi durumunda bulunduğunu öne sürecektir. Bu yorumun kendi yarasını deşmekten kurtulup zafere dönüşmüş hali ise kategorilere biraz daha fazla özgürlük tanıyacak, Sherman'ın fotoğraflarının kadının bakışın nesnesi olması durumunu abartıp uca taşımasının ya da fazlasıyla açık etmesinin, kadını gören özne haline getirmese bile, bakışın sahibinin kendi bakışını görmesini sağlayarak, bir anlamda imkânsızı başardığını iddia edebilecektir. Kendi üstüne düşünme denen şey, gören bakışın kendini görürken elden kaçırmadığı bir çakışma hali varsayar. Tinin gözünün kör noktası böyle bir çakışmanın imkânsızlığındadır. Bakışın kendine saydam hale gelemeyen öznesi erkek olsa bile, şeyler dünyası içindeki kadının da şeylerin yanına konmasının, nesne olarak görülmesinin çok da kolay olmadığını, onun içkinlik alanından tamamen çekip çıkarılarak nesnenin aşkınlığına, dıştan bilgiye açıklığa ulaştırılmasında aşılmaz bir zorluk bulunduğunu itiraf etmek gerekir. Kadın, tam da cinsel nesne haline getirilmeye çalışıldığında, hiçbir zaman gerçekten nesne olmayacaktır; o, nesne öncesi arkaik tensel bir içkinlik, nesne-özne öncesi bir *ab-ject*, kültürelin doğumundan bir atık, bir zillet durumudur. Julia Kristeva dişinin kültürle ve tarihle olan ilişkisini bu kavramla belirliyor... "İğrenç", *abject*'in günlük dildeki anlamı. Kan, irin, ter, çöp, kadavra... Bunlar *abject*'i anlatmaya çalışan analitik bir sunumun örnekleridir. Psikanalizin ayrıcalıklı örneği ise "bok"tur. Vücut sürekli kayıplar yaşayarak özerk hale gelir. Bedenimin "benim" hale gelmesi için, onu, gövdemi ve özellikle bağırsaklarımı boydan boya kateden kokuşmadan, ekşimeden, karışımlardan, değişimlerden ayrıymış gibi düşünmem gerekir. Dışarı attığım balgam, bağırsaklarımdan çıkan dışkı, gözeneklerimden sızan ter sayesinde, bedenim gözümde saflaşarak "kendi" bedenim haline gelir, yani "benim" olur. Psikanalize göre, insan bedensel ayrılıkla ilk olarak anal atıklarla ilişkisinde yüzleşir ve başa çıkar. Çocuk tuvaletten kalktığında kendisinden atılmış olan karşısında büyülenir; dışkısı çocuğun verdiği ilk "eser" olduğu için değil-

dir bu; çocuk "karşısına fırlatılmış olanla" (*ob-ject*), yani nesnenin somut anlamıyla karşılaşmış ve böylece ilk özneleşme süreci başlamış olduğu içindir. Halbuki bok hiçbir zaman bir nesne olamaz aslında, iğrençlikle nesnelik arasında gidip gelir. Nesneler dünyasının kıyısında, sınırlarındadır o; kan, irin, ter, çöp, kadavra gibi... Kristeva'ya göre, her gün dışarı attığımız bu "iğrenç" sayesinde daha arkaik bir ayrılmayı –anne ile çocuk arasındaki ayrılmayı– tekrar eder ve böylece bu ilk ayrılığı kabullenmeye çalışırız.[3] İçsellik boyutu da bu ayrılığı kabullenme süreci içinde başlar. Benliğe doğru yolculuk, vücudun iğrençten ayrılmasıyla başlar; daha sonra da kendisinden başkasına gönderme yapmayan egoizmi ve ateizmi ile özerkleşmesiyle sürer.

Bok bir nesne değil bir *abject*'tir ama nesnenin nesne, öznenin özne olarak sahneye çıktığı bu steril dünya, bu ve benzeri *abject*'ler sayesinde içinde güvenle yaşadığımız sıradan dünya haline gelir. Bazen dehşetle şunu hatırlarız: Nasıl şehrin altı kanalizasyon sistemiyle kaplıysa vücudun alt kısmı da bağırsaklarla doludur. Ve bu dünya, dehşetin denetlenebileceği yanılsaması üstünde durur. Şeyler dünyası temiz kalmak için dışkılamaya devam eder ve toplum tecavüze uğramış, hastalanmış, sakatlanmış, şiddete maruz kalmış bedenleri de *abject* haline getirir. Özne-nesne karşıtlığı etrafında dönen düşünce, karşıtlar mantığıyla işleyen "rasyonel" söylem, üçüncü kategori olan *abject*'e ya da dış-kılanan şeylere bir yer vermez. *Abject*'lerle ilişki, söylem dışı, "zor" bir ilişkidir. Dünyayı ayakta tutan simgesel sistem, politik, sosyal, ekonomik ve metafizik söylemler, "aşağısı ile yukarısı" arasında ilişkiyi yukarısının lehine belirleyerek ve cazip kılarak, *abject*'lerle başa çıkılması sürecinin en güçlü aracını ele verirler.

Doğum, her ne kadar itiraf etmesi zor olsa bile "iğrenç"tir. Yeni doğmuş bebek de doğum yapan anne de *abject*'tir. Her ayrım, ondan ayrılışla delice bir pazarlığa bağlı olduğu sürece, "anne" en dehşet verici olan, ilk "*abject*"tir. Bu "*abject*" ontoloji öncesi ve ötesidir çünkü ontolojinin temel kategorisi olan "şey" bile onun vücudunu "*abject*" hale getiren bir fırlatmaya, doğuma bağlı olacaktır. Yalnızca anne değil, doğurma potansiyeline sahip olduğu âdet kanamalarıyla işaretlenen dişi de *abject*'tir. Dinin gözünde âdet kanamaları gören kadının ibadet bile edemeyecek kadar kirli sayılması, dişi vücudun verimliliği karşısında baba-erkil düzenlerin yaşadığı dehşetin bir ifadesidir. Anne ve bebek arasındaki ilişki tek bir vücutta gerçekleştiği süreç içinde bile özneler-arası bir ilişki değil, *abject*'ler arası bir ilişkidir. İçeriden dışarıya, dışarıdan içeriye. Ve sonunda akıp gidecek olan plasenta... Her türlü özdeşliğe tehdit, bakan, besleyen, kirlenen, temizlenen sıvı. Vücutlar arasındaki sınır probleminin ve iletişimin yeri. Dişide vücudunun sınırı pek belli değildir, hamilelikte dıştaki vücut olmasına rağmen içeriden hapsedilmiş gibidir, hacim

kazanır, iki-üç kiloluk bir et parçası gibi kendinden kopar...

Kadınlara *abjection* kavramının kişilik öncesiliği içinden bakmaya devam ettiğimizde görürüz ki kadınlar bakışın ne öznesi ne nesnesi olmasalar bile görürler, bakışın asıl öznelerine kişilik öncesi, anonim ötekiler tarafından görülmenin tekinsiz deneyimini yaşatırlar. Bu yüzden Cindy Sherman'ın *Untitled Film Stills*'de yaptığı çalışmanın, bir sterotipler tutkusuna dönüşse bile, cinsiyetçi sterotipleri güçlendirebileceği eleştirisine pek katılamıyorum.

Sherman'ın çalışmalarında *abject*'i belirgin hale getiren önemli bir dönüm noktası moda dergilerinde yayınlanan giysileri kullanan ama bunları *abject* halinde göstermeyi başaran yaklaşımıdır. Bu fotoğraflarda elbise gayet düzgün ve şıktır fakat onu taşıyan model, yüzü kırış kırış, kusan, berbat bir halde bulunan, delirmiş ya da ölmek üzere birisi gibi kullanıldığından ortaya gerçek bir tezat çıkmaktadır. Hoş, moda fotoğraflarında ölü makyajı, deli bakışlar, kusmanın ima edildiği anoreksik denecek zayıflıkta bedenler ve yıkık dökük arka planlar, fabrikalar, enkazlar, araba mezarlıkları estetize edilerek "*unheimlich*" (tekinsizlik) etkisiyle kullanılmaktadır. Moda, *abject* olanı, kustuğunu yeniden sindirmenin endüstrisidir. *Vanity Fair* için hazırlanan peri masalları serisinde Sherman'ın rahatsız edici üslubu daha da kesinleşir. İmgelemin bastırılmış maceraları devreye girer ve androjen bir Gulliver'in, bir karınca yiyen gibi, etrafındaki miniskül insanları kocaman ıslak diliyle toplayıverdiği bir sonraki kareyi düşünmeden edemeyiz. Çocuk masalları hayalgücünü serbest bırakıp geliştirmez, olsa olsa imgeleme kendini denetlemeyi öğretir, çünkü masalın bir adım ötesi, nesneler dünyasını tehdit eden içkinliğin kâbusudur. Bir yandan iyi ile kötü güya baştan bellidir ama öte yandan tekinsiz bir hayalgücü özneler ve nesneler dünyasının güvenli sınırlarının dışına çıkarak ayrımları belirsizleştirebilir ve bizi hayvansal bir içkinliğe taşıyabilir. Hayvanların insani özellikler kazandığı bu dünyada insanlar da hayvansılaşır. Sherman'ın masalların cinsiyetçi söylemini sorgulamasını tinsel hiyerarşinin bulanıklaşması bağlamında ele almak gerekir. İnsanın ayrıcalıklı alanı olan ve içinde bedenin de bir şey ve hatta bir imge olma durumuna itildiği şeyler dünyası ile onun ikizi ve karşılığı olan bir fikirler dünyasının hayvansal içkinlikten ya da bilinçsiz düşünceden doğmasının atığıdır *abject*. Bir hayvan parçalayıp yediği başka bir hayvandan ayırmaz kendini, ama insan kızartmadan, haşlamadan ya da ızgara yapmadan, yani arzusuna göre dönüştürüp nesne haline getirmeden yemez bir hayvanı.[4] Parçalanan beden karşısında duyduğumuz dehşet, hayvanlığımızın geçmişine artık nostaljik bir biçimde bile yaklaşamayacak kadar ondan uzaklaşmış ve onu hiç bizim olmamış bir geçmiş gibi düşünmeye başlamış olmamızdan kaynaklanmıyor mu? Etin içkinliğinin bizi

davet ettiği hazzı ve korkuyu daha fazla denetleyemiyor olmamız, dışımızdaki kolektif bilinçaltı olan medya endüstrisinin imgeleştirilemeyen parçalanmış bedenin peşine düşmesinden bile belli değil mi?

Cindy Sherman'ın bu dönemde yaptığı işlerin, estetiğin hem "güzel" hem de "yüce" gibi kavramlarının parodisine varacak bir şekilde çirkinin ve iğrencin ifşa edilmesi gibi okunabileceği gözardı edilerek, bir içsellik delili, yalnızca onun karanlık dünyasına dair öğeler gibi görülmesi tehlikesi vardır. Halbuki, bazı fotoğrafların atmosferleri bize öylesine tanıdıktır ki, popüler sanat hemen peşine düşmüştür bunların. Bunun nedeni Sherman'ın kâbuslarının zaten herkesin kâbusu olmasıdır. Örneğin 1988 tarihli *Untitled 184*, bir fabrika zemininde kompüter ve muhtelif makine parçaları, kablolar, kâğıt parçaları ve kaset şeritlerine dolanmış bir şekilde yerde yatan oyuncak bir bebeği gösterir. Aynı yıl çekilmiş olan *Child's Play* adlı filmde bir dizi cinayetin faili olan azılı bir katilin ruhu, oyuncak bir bebeğin (Chucky) bedenine girer ve insanları öldürmeye başlar. İnsanların daha konforlu ve daha eğlenceli bir yaşam sürmelerini sağlamayı vadeden teknoloji, bu tüketim ekonomisine dayalı yaşamın naif sıradanlığından öç alan bir kâbusa dönüşmüş; teknolojinin işleyerek oyuncak bebeğe dönüştürdüğü madde canlanıp teknolojinin öldürücü özünü kendinde yoğunlaştırarak Amerikan ailesinin prefabrik evini bir mezbahaya çevirmiştir. Oyuncağın çocuğun hayalgücüyle canlanması oyunun hep ima ettiği bir şeydir; ama bu kez hayalgücünün tehditkâr tarafını dostluk ve iyilikle dizginlemek çok kolay değildir, çünkü kapitalist üretimdeki vahşet ilişkileri kapı eşiğinin dışında kalmamış, bizzat eve giren üründe hortlamıştır. Bu hikâyeyi iyi biliyoruz; Amerikan korku filmleri de uzun zamandır bize bunun çeşitlemelerini anlatıyorlar. Burada ilgi çekici olan, Sherman'ın yapıtlarının popüler kültür ürünleri üzerinde bıraktığı etkidir. Sherman ilk dönemlerinde B tipi filmlerin kadın tiplemelerinden yola çıkarken şimdi B tipi korku filmleri onun görüntülerinin uyandırdığı anlatıyı yeniden üretmeye başlamışlardır.

Sherman'ın 1991 tarihli notlarından, fotoğraflarında kendi bedenini kullanmaktan artık vazgeçmeyi düşündüğünü, ama "başka insanları" fotoğraflamayı da istemediğine göre ne yapabileceğini sorguladığını öğreniyoruz. 1992 tarihli işlerinde ise bütünüyle yapay beden parçalarıyla oluşturulmuş, şiddet ve cinsellik öğeleriyle dolu kompozisyonlar üstünde çalışmaya karar verdiği anlaşılıyor. Amaç komikliğe düşmeden şaşkınlık yaratmak ve dehşete düşürmek. Bu dehşet cinsel öğelerin, kendilerinden ibaret olmayıp "ölüm, güç, saldırganlık, güzellik ve üzüntü, vs." gibi şeylerin yerine geçebilmelerinden kaynaklanıyor. Cindy Sherman bir yığın beden parçasını yan yana getirerek be-

deni parçalıyor. Farklı bedenlere ait parçaları bir araya getirerek cinsiyet, ırk, yaş gibi saf tutulması emredilen kategorileri kesiştiriyor. Asıl dehşet, bedenin yavaş yavaş eklenen protezlerle teknolojik olarak yaratılmasından kaynaklanmıyor; çünkü aslında bu yaratım da ikinci doğamız sayılabilecek bir modele gönderme yapar. Sherman ise bedene, bir ilk modeli varsaymayan, birbiriyle simetrik olmayan kollar ve bacaklar, bedene kendisinin olsaydı onu ancak bir hilkat garibesi haline getirecek keyfi organlar ekliyor. Bu fotoğrafların Avrupa tarihine (Roma, Ortaçağ) ait imgelere yaptığı göndermeler, özellikle de başın gövdeden ayrıldığı sahnelerde, kafanın kesilmesi suretiyle uygulanan idam cezalarının ya da bedenin parçalanmasının Batının bastırılmış olan kurucu hakikatinin ona musallat olduğunu düşündürüyor. Sherman'ın mankenlerle yaptığı kompozisyonlar gitgide daha radikal bir kültür eleştirisi uğruna "*politically incorrect*" (siyasi olarak yanlış) olanın arayışına ve temsiline doğru uzanıyor. *Untitled 302*'de teknolojik olarak üretilmiş bedenin ötekini yemiş ama sindirememiş olması yüzünden çektiği hazımsızlığı, başka kültürlerden ithal ettiği ve parodiye dönüştürdüğü bir mistisizm, içsellik ve saflık arayışıyla aşmaya çalışmasının çelişki bile sayılamayacak saçmalığıyla karşı karşıya geliyoruz. Üstelik çenesi ve dudakları kan içindeki kadın mankenin yuttuğu ötekinin başka ırktan, kuşaktan olmaması, beyaz ve erkek olması da dolaysız olarak "*politically correct*" (siyasi doğruculuk) bir feminist söyleme vardırılamıyor.

Sherman 1994 yılında dadacı ve sürrealist fotoğrafı araştırmaya başlamıştır. Kasım'ın 5'inde çiziktirdiği bir notta şöyle yazar: "Farklı konfigürasyonlarda mankenlerin polaroid fotoğraflarını çektikten sonra bunun (şimdi) işin kolay yanı olduğunu fark ettim. Yine, bu beden parçalarıyla söylemeye çalıştığım şey ne? Salt dekoratif olmak, güzel, garip imgeler yaratmak istemiyorum. Eski sürrealist işlerin çoğuna yapacağım eleştiri budur zaten. Sürrealizm estetikle ilgili bir şeydir aslında, ki o zamanlar temelleri sarsıcı bir yanı olduğu inkâr edilemez, ama şimdi bakıldığında yalnızca güzel ve stilci görünüyor. Ne zaman dişi bir figür ortaya çıksa, hep güzeldir. Sürrealizm öyle maço bir hareketti ki kadın sanatçılar bile hemcinslerinin dişi biçimlerini yücelttiler."[5] Kasım'ın 18'inde de şöyle yazar Sherman: "Sürrealistlerin ne kadar de Sade hayranı ve dolayısıyla da kadın düşmanı olduklarını düşünüyordum ve bu kafamı kurcalamaya, beni ilgilendirmeye başladı. Onların eserlerinde beni rahatsız eden, kadınların kullanılma biçimlerinden çok güzelleştirilmeleri sanırım. (Bu adamlar kendileri domuz gibi olmalarına rağmen, kız arkadaşlarına, karılarına, vs. –üstelik bu kadınlar da sanatçı ve onlardan daha genç oldukları halde– ettikleri muameleyi, o kadınları etrafta dolaştırmalarını, model olarak kullanmalarını bir yana bırakıyorum...) Bu oğlanlar klübünün tuttuğu, *à*

la de Sade, şiddetli ve kadın düşmanı bir yönü irdelemek istemiştim; oysa yaptığım her şey çok fazla seks/şiddet yüklü bir hale geldi gibi görünüyor. Burada başarılı olacak sürrealist bir oyun kadın düşmanlığının çirkin gerçeğini, gerçeği gerçeküstüne çevirerek dağıtmak olurdu sanırım! – *Voilà*–"[6]

Sherman'ın sürrealistlerde kadının güzel temsil edilmesiyle Marquis de Sade'dan intikal eden kadın düşmanlığını birbirine bağlaması, de Sade'ın güzeli yok ederek ve bedeni parçalayarak yücenin peşinden gittiğini gözden kaçırmış olması,[7] onun gerçeküstücü bir biçimde gerçeğini dağıtmaya çalıştığı şeyin, yani *abject*'in, bu çağın imge yoluyla evcilleştirilemeyen yücesi olduğunu görmeye davet eder bizi. Kadın düşmanlığı da herhalde onun kutsallığı karşısında duyulan dehşetin sonradan gelen bir etkisi olsa gerek.

—

Notlar:

1. Judith Butler, *Excitable Speech A Politics of the Performative,* "Burning Acts", Routledge, 1997, s. 46, 47. (Kitap adını ES harfleriyle belirterek sayfa numaralarını metin içinde vereceğim.)

2. Austin'in dilin performatif boyutuyla ilgili açıklaması egemen bir özneyi varsayar. Konuşan ve sözünü ettiği şeyi meydana getiren bir kişidir bu. Örneğin bir yargıç ya da yasanın başka bir temsilcisi. Eğer yargıç yasal bir yargıçsa ve başarılı bir edimin tüm koşulları sağlanmışsa, hüküm yargıç onu söze döktüğü andan itibaren geçerli hale gelir. Doğum yaptıran bir doktor, "bir kız" dediği andan itibaren bir çocuğun toplumsal cinsiyeti belirlenmiş, çocuk kızlaştırılmış olur. Irklılaştırma ve toplumsal cinsiyetlileştirme gücü bu gücü konuşanı önceler ama konuşan da bu güce sahip görünmektedir. Eğer performatif olan adlandırılanı meydana getiren bir gücü gerektiriyorsa, bu güç kimde bulunmaktadır ve nasıl düşünülmelidir? Nasıl oluyor da incitici bir söz, yalnızca toplumsal bir özneyi adlandırmakla kalmayıp, bu özneyi adlandırarak kuruyor, onu mütecaviz bir sorgulamayla inşa ediyor? (s. 49)

Butler'a göre, hukuk ya da devlet inciten ile incitilen arasında bir arabulucu değil, sözcüklerle yaralama ya da incitme gücüne sahip olan büyük öznedir. Ancak, devletin dil yoluyla zarar verebilme gücü belli bir tip yurttaşa ya da yurttaşlığa aktarılır. Bu yurttaşlar, konuşmalarının gücü devlet gücü gibi işleyen egemenlerdir ve bu güç diğer "egemenleri" temel hak ve özgürlüklerinden mahrum edebilir.

3. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur, Essai sur l'abjection,* Editions du Seuil, 1980, s. 127.

4. Georges Bataille, *Théorie de la religion,* Gallimard, 1973, s. 53. *Ab-ject*'le ilişkilendirdiğim "içkinlik" kavramını da Bataille'ın kullanımına benzer bir şekilde kullandım.

5. Cindy Sherman, *Retrospective,* Thames and Hudson, 1997, s. 180.

6. *A.g.e.,* s. 184-5.

7. Marquis de Sade'ın "yüce" kavramı ile ilişkili olarak okunması için Zeynep Sayın'ın *Noli me tangere: Bedenyazısı II* (Bahar 2000, İstanbul, Kaknüs Yayınları) adlı yakında yayımlanacak olan eserinden yararlandım.

BATI'DA VE DOĞU'DA BEDENİN TEMSİLİNDE HAYSİYET VE ZİLLET*

I

Zeynep Sayın

> "Ama belki de estetik bir sorunsalı böylesine ciddiye almak, son derece itici gelecektir."
>
> Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*

Bedene ve zillete dair bu metni yazmaya başladığım günün akşamı 17 Ağustos Marmara depremi oldu. Nedense doğa felaketleri ve savaşın vahşetiyle insan bilincini iflasla tehdit eden kösnüllüğü aynı ağızda anan Kracauer'i anımsadım bir süre sonra[1]; sanırım deprem, savaş, yıkım ve kösnüllük gibi farklı olayların ortak özelliği, bunların yaşantısını dile getirmekte çekilen güçlüktü: nasıl bugünden geçmişe dönüp bakan kişi cinsel bir esrime anından sonra haz almış olduğunu anımsasa bile hazzın kendini anımsayamıyorsa, korkmuş olduğunu anımsamasına karşın korkunun kendini anımsayamıyor, acı çekmiş olduğunu bilmesine rağmen acıyı bugüne taşıyamıyordu. Bir yandan yaşantının zaman içinde akması ve geçmişte kalmasıyla ilgili bir sorundu bu; öte yandan üzerinden zaman geçmiş olan acı, kösnüllük, vahşet gibi yaşantıları bir imgeyle temsil etmek, olanaksızlıkla baş başa bırakıyordu kişiyi. Korkunun ya da esrikliğin içindeyken ve vahşeti ya da depremi bire bir yaşarken, ona mesafe alarak temsil etmek ne denli olanaksızsa, aradan zaman geçtikten sonra, bu sefer de alınan mesafeyle yaşantılananı çevrimleyen bir imgeye katlamak aynı ölçüde zorlaşıyordu sanki; mesafe, kaçınılmaz zamansal bir farka yol açıyor ve söz konusu zamansal açık, ilksel olarak yaşantılananı ikame edemiyordu. İnsanın sinir sisteminde bire bir yaşantıladığı acı ya da esriklik gibi dolayımsız şeylerin imgeleştirilemez ortak bir suskunluğu vardı ve işin garip yanı, sanki işte tam da bu türden bir suskunluk, her türlü imgeyi kışkırtarak

* Bu sayıda ilk bölümünü yayımladığımız bu yazı, *Defter*'in sonraki sayılarında devam edecek.

yaşantının suskunluğunu ikame etmeye zorluyordu insanı. İmgenin karşı karşıya kaldığı bir açmazdı bu; ikame mantığıyla eyleyen imgenin birincil özelliği, imlediği şeyi asla dile getirememesiydi.

Bir yandan, depremin yol açtığı görüntüler sanki Lacan'ın travmatik dediği şeye tekabül ediyor, "sahici" bir yaşantı, temsil edilemediği ve "ıskalandığı" an, ikame edileceğine tekrar edilen bir dürtüye dönüşüyordu. Öte yandan deprem gibi bir doğa felaketi, sanki sahicilik ve gerçeklik sınırının ardında yatan yücelikle zillet arası bir şeyin varlığını hissettiriyordu. Eğer temsil edilemez olanı temsil edilene taşıyan, görünmeyeni görünür, bilinmeyeni bilinir kılan bir araçsa imge, temsil mekanizmaları içinde bu travmanın dehşetini yatıştırarak temsil edecek bir aracıdan yoksun gibiydi. İmge, yatıştırıcı görevini ıskalıyor; bu türden bir imkânsızlık, depremin temsiliyetine meydan okuduğu an onun dehşetini tekrar ediyordu.

Daha önceki felaket imgeleri bilinçaltımıza ne denli kazınmış olursa olsun hiçbirimiz ekranda karşılaştığımız görüntülere hazırlıklı değildik ve onlarla başedecek birer savunma mekanizmasından yoksunduk. Ekran karşısında bir kez daha suskunlaşıyor, görüntülerin ne henüz yaşantılandıkları andaki ilksel gerçekliğine, ne de yaşantıyı ikame edeceğine sadece tekrar eden ikincilliğine tahammül edebiliyorduk. İstenmeyen bir yakınlığı dile getiriyordu kendi tenimizde yaşantıladığımız, geçmişte kalan ve televizyonda gördüğümüz görüntüler; bir yandan bizden uzak kalmalarını istiyor, öte yandan ekran karşısında mıhlanıyorduk. Aynı sahneleri defalarca izliyor, görüntülerin bilinçaltımıza yerleşen baskıcı taarruzuna katlanamadığımız gibi, ekranın yarattığı kaçınılmaz mesafesizliği aştıktan sonra aynı taarruz karşısındaki vurdumduymazlığımıza da tahammül edemiyorduk. Baş edemediğimiz imgeleri tüketmek için yarışıyor, depremin ardında yatan ve deprem olmayan sahicilikle karşılaşmaktan korkuyor, korktuğumuz an onu çağırıyor ve kışkırtıyor, ama tekrar tekrar izlediğimiz sahnelerle korkuyu yeneceğimiz yerde onu köreltiyorduk.

Sahicilikle bu şekilde karşılaşmanın ve haber fotoğraflarını bu şekilde tüketmenin ilksel ve varoluşsal korkudan kaynaklandığını söylemişti Kracauer. Onun kösnüllük ve toplama kampı benzeştirmesi her ne kadar tutarlı bir mantık izlese de, sadece imgeyi değil, düşünceyi de iflas ettiren Auschwitz ile Marmara depremi arasında kuşkusuz ciddi bir ayrım vardı. Düşünceye meydan okuyan kösnüllük ve doğa felaketleri ile vahşet arasındaki ayırt edici kategorilerin tartışılması gerektiğini akla getiriyordu bu. Ama söz konusu ayrımları tartışmaya kalkışmadan, Adorno'nun önceleri yanlış anlaşılan önermesini hatırladım ister istemez; kendini suskunluğun ve iflasın eşiğine taşıyan bir dönemece dönüştürmediği sürece, Auschwitz'den sonra şiir yazmanın

barbarca olduğunu söylemişti Adorno. Kastedilen, bundan sonra sanatsal bir imgenin ancak ardında yatan iflas eşiğinde meşru kılınabileceğiydi; suskunluğun eşiğinde yer almayan ve yaşantılanmış olan vahşeti düşünsel bir milada dönüştürmeyen sanatsal imge, suskunluğun eşiğinde yatan bir şeyi dile getirdiğini ima ederek onu şıklaştırmakta, dolanıma sokarak kullanılır kılmaktaydı. Adorno bunun cümlesini böyle kurmamış olsa bile, aslında arkasında suskunluğun bilgisini taşımadan estetikleştirilen bir acı ya da vahşet imgesi, ısrarla bir tekrara ve –tekrarı tekrar sayesinde kırmayı denemeyen– böylesi ısrarlı bir tekrar ise kaçınılmaz olarak anesteziye yol açıyordu.

Malum olduğu üzere modernizm süreci içinde ayrışmış sanatsal bir alanı betimlemezden önce, duyu yetisiyle ilgili bir kavramdı estetik; anestezi ise duyu yetisinin tam tersini göstermekte, duyu kaybını dile getirmekteydi. Travmatik yaşantıyı temsil etmek olanaksız olduğu için, aynı görüntüyü (mesela Andy Warhol'ün yaptığı gibi trafik kazasında pencereden dışarı sarkmış bir cesedin ya da yanmakta olan bir arabanın görüntüsünü) seri halinde yineleyerek duyuları köreltmeyi değil de travmatik bastırmanın yarasını açmayı ve kişiyi onunla yüzleştirmeyi amaçlayan tekrar bir yana (ki bu bile sorunsallaştırılmaya muhtaçtır), deprem görüntüsünün ardındaki suskunluktan ve iflastan böylesine yalıtan bir tekrar, dehşeti sadece bastırmaya yarıyor, estetize edilen imgenin etkisi anesteziye dönüşüyordu. Nitekim ilk günlerde sinir sistemimize dolayımsız etki eden deprem görüntüleri ve onların kırılmayan tekrarı zaman içinde ciddi bir duyu kaybına yol açmış, televizyon ekranı depremin travmasını ve yaşantısını yakınlaştıracağına, ondan an be an uzaklaştırmıştı bizi.

Ahlakla estetiğin bağıntısıyla ilgili bildik bir sorundu bu; depremi izleyen günlerde beden ve bedenin haysiyeti ve zilleti üzerine düşünen bu yazıyı yazmakta tereddüt ettim. Batı modernizm sürecinden bir kesit alarak bedenin haysiyeti ve zilleti gibi bir konuyu açımlamaya ve böyle bir kesiti İslami Doğu diye nitelediğim coğrafyadaki beden tasavvuruyla karşılaştırmaya ve Cumhuriyet Türkiyesi'nden sanatsal beden örnekleriyle ilişkilendirmeye çalışan bir yazı, bana itici ve yakışıksız göründü. Ama sonra, farklı mecralardan akarak bir araya gelen bu düşüncelerin, bedene ve zillete ilişkin bir yazıyla çok yakından ilişkili olduğunu, çünkü Kracauer'in sözünü ettiği suskunluk ortaklığının, aslında bedene dair insanbilimsel bir ortaklık olduğunu düşündüm. Bedenin bire bir yaşantıladığı şeylerdi acıyla kösnüllük, ölümle vahşet; onların imgesiyse, kaçınılmaz olarak insan bedeninin ta kendisiyle ilintiliydi.

Başta yalnızca bedenin zilleti ve haysiyetiyle ilgili bir yazıydı tasarladığım. Ancak bağlamı yitirme ve yüzergezerleşme tehlikesini göze alarak, onu kıyısından köşesinden de olsa, deprem öncesi tartışmış olduğum başka bir sorun-

salla, yücelik sorunsalıyla da ilişkilendirme gereğini hissettim. Çünkü haysiyetle kavram akrabası sayılabilecek olan yücelik sorunsalını doğrudan doğruya deprem örneği üzerinden tartışıyordu Kant ve deprem gibi doğa felaketlerinin yol açtığı gerilim ve suskunluğun, doğa içinde doğayı aşan yüce bir şeyin varlığına işaret ettiğini öne sürüyordu. Gerçi kaçınılmaz bir ürperişe yol açan ve *sub-limen*'in (sınırın ardında yatan şey'in) temsiliyetsizliğini teslim eden bir şeydi yücelik; ama 18. yüzyıl Avrupası'nda tam da bu nedenle haysiyetle ilişkilendiriliyor; sanatın başı dik yürüyebilmesi ve sınırın ardında yatan şeyin varlığına bakarak kendi sınırlarını belirlemesi, yücelikle haysiyeti birbirine bağlıyordu. Yücelik, temsil ilişkileri içinde yer alan imgeye haddini bildiriyor, güzellik kavramının ve güzelin temsil biçimi olan sanatın sınırını çiziyordu. Nitekim bu nedenledir ki Lyotard da *sub-limen*'in kışkırtıcılığının 20. yüzyıl soyut sanatının belirleyici özelliğine dönüşmüş olduğunu savlıyor, soyut sanatın oluşturduğu imgelerin negatif birer temsil kipiyle sınırın ötesine uzandığını –ya da uzanmayı arzuladığını– söylüyordu.

Böyle bir bağıntı, Kant'ı ve Lyotard'ın okuduğu açıdan bakılan soyut sanatı, içinde yaşadığımız coğrafyanın imgelemini büyük oranda belirlemiş olan İslami Doğu denen uzama yaklaştırıyor, doğanın ötesinde yatan ve isimlendirilemez yüce ve İslami güç ile Kant'ın yücelik anlayışı arasında bir ilişki ortaya çıkıyordu. Çünkü geleneksel İslam kelâmı zaten sınırın ardında yatan yüceliğin temsil edilemezliğinden yola koyuluyor, hareket alanını ona göre belirliyordu. Ne var ki bu bağıntıyı veri alıp kabul etmek yerine sorunsallaştırmak, İslami bir soyutla modernizme dair bir soyutluğun farklılığını ortaya koymak ve söz konusu soyutluğu bedene dair bir haysiyet ve zillet ekseninde tartışmak gerekirdi. Kaldı ki bedenin haysiyeti bedeni aşarak beden ötesi bir uzama –*sub-limen*– uzandığı ve bunu ancak bedenin içkinliğiyle temsil edebildiği an meşruiyet kazanabilen bir kavramken, zillet aslında bedenin mutlak bedenselliğiyle ilintiliydi ve bedenin kendi dışında bir aşkınlığa gönderme yapmayan bedenselliği söz konusu olunca, Batı'da olsun Doğu'da olsun, ilginç bazı parametreler ve düşünsel kırılma noktaları daha devreye girmekteydi.

İşte bu metin, böyle dağınık görünen bir sorunsal düğümü olarak oluştu. Buradaki ilk bölümde 18. yüzyıl Batı estetik kuramının bedeni nasıl ve neden bir yandan yüce diğer yandan haysiyetli olarak konumlandırdığını saptadıktan ve uzun bir sıçrama yaparak böyle bir tavrın Batı sanat geleneği içinde yer alan Francis Bacon tarafından nasıl tersyüz edilmeye çalışıldığını tartıştıktan sonra 80'li yıllardan itibaren zelil sanat –*abject art*– denen sanatın bir örneği olarak Rineke Dijkstra'nın bir fotoğrafını ele aldım.

Yazının *Defter*'in bir sonraki sayısında yayımlanacak ikinci bölümünde ise İslami Doğu denen coğrafyaya dönüyorum. İslami denen coğrafyalarda bedene ilişkin imgelerin olmadığı düşünülse bile, (hatalı bir biçimde öyle denmesine rağmen yaşama dair diğer alanlardan ayrışmayan ve özerk bir estetik kurama asla sahip olmayan) "İslami sanat"ın temel sorunsalının tam da beden olduğunu ve 13. yüzyıl Anadolusu'nda sınırın ardında yatan bedenin tevil edilebilir bir imgeye dönüşmüş olduğunu öne sürüyorum. Ne var ki İslami sanatların beden imgesi, acının ya da kösnüllüğün içsel ve travmatik yaşantısını dile getirmeyi ya da temsil etmeyi amaçlamadığı için, bedeni şahsi bir tecessüsten uzak tutmayı ve ne *sub-limen*'in şahsi yaşantısını ne de *sub-limen*'in kendini ikame etmeyi amaçlıyor. Bu nedenle beden ve bedensel haysiyet ve –eğer İslami uzamda öyle bir şey varsa– zillet kavramlarını iki farklı anlamlandırma dizgesi içinde ve dizgelere farklılık hakkını veren kavramlarla açımlamaya çalıştım. Ancak bunu yaparken "İslami Doğu" diye türdeşleştirilen bütünlüğü de kendi içinde parçalayarak İslam kelâmının tartıştığı beden ile İslam tasavvufunun beden anlayışını birbirinden ayrıştırdım. Bunu yapmamın nedeni, Türkiye coğrafyasını belirleyen beden ve haysiyet anlayışının ayrıksı bir kesişmenin ürünü olmasıydı. Bir yandan ortodoks İslam kelâmının beden bilgisi egemenken, diğer yandan tasavvufi beden anlayışının (ki bu anlayışın yeraltında olduğu kanımca tartışma götürür) izini süren bir uzamdı Türkiye; ne var ki yirmili yıllarda kurulan Cumhuriyet ile her iki bilgi de kesintiye uğruyor ve unutuşa mahkûm oluyordu.

Osmanlı'nın son yıllarında ve Cumhuriyet Türkiyesi'nde gerçekleşen ve sanatı ilk kez diğer alanlardan ayrıştırarak estetik denen alana dahil eden ve Batı ve Doğu diye haklarını yiyerek kendi içlerinde türdeşleştirdiğim iki ayrı dizgenin birbirine eklemlendiği dönüşümü somutlayabilmem, ancak böyle bir konumlandırmadan sonra mümkün oldu. Onun için sözünü ettiğim dönüşümü 20. yüzyıl oryantalizm örneklerinin yanı sıra Halil Paşa üzerinde somutlayarak, oradan Türkiye'de belki acı çeken ve çektiği acıyı mesafeyle soyutlamayan bedene dair verilebilecek tek örnek olan Yüksel Aslan'a ve bedene dair mesafeli izleğinden ödün vermeyen Mithat Şen'e geçtim.

Yola çıkarken amacım, bedene ilişkin imgelerin haysiyetini ve zilletini kültürbilimsel ve tarihsel bir bütünlük içinde karşılaştırmak ve böylesi bir karşılaştırmanın sonuçlarını su sızdırmaz kuramsal bir çerçeveye oturtmak olmuş olsa bile Marmara ve Düzce depremleri ve onların artçı sarsıntıları gereği metin kendini belirli bir çerçevede sabitleyeceğine salınarak ve sallanarak düşünce gezdirmeyi tercih etti.

I.

"Görsel sanatların kusursuz ve haniyse haysiyetli tek nesnesi, insan bedenidir."
Schelling, *Sanat Felsefesi*

Bilindiği üzere geçmişte *aisthesis*, duyulara dair olan her şey anlamına gelir. Yunanca *aisthênesthai* duygularla algılamayı ve hissetmeyi ifade eder ve beş duyuya ilişkin her tür algıyı kapsarken *aisthesis* sözcüğü 18. yüzyıl ortasında yeni bir kavrama evrilir ve Batı modernizm süreci içinde güzelliğin özerk bilimine dönüşür. Güzellik yasasının uygulamalı öğretisidir estetik; bundan böyle bir nesnenin "estetik" olduğu söylendiği zaman, onun artık güzel ve beğeniye uygun bir nesne olduğu ifade edilmiş olacaktır. Bu yeni bilimin –*episteme aisthetike*– isim babası ve kurucusu Baumgarten'dir ve Baumgarten'in 1750 yılında yayımladığı *Aestetica* isimli kitabından sonra Batı modernizmi güzellik kavramını toplumsal bir proje ve kamusal bir uzlaşım –*Beauxs Arts*; Güzel Sanatlar– haline getirmiştir. Güzellik, duyu-ötesi beğeniye bağlı genel bir kavramdır ve güzellik bilimi, toplumu estetik açıdan eğitecektir. Bu, Aydınlanmacılığın ve Romantisizmin ortak izleğidir.

Baumgarten'den on dört yıl sonra Lessing (gerçi yazdıklarını iki yıl sonra yayımlayacaktır) sanata ve edebiyata dair birincil yasanın güzellik yasası olduğunu ve güzellik yasasının haysiyetten azade kılınmaması gerektiğini yazar. Çünkü sanatta saygıyı hak eden şey, onun yasalara ilkeler doğrultusunda yön vermeye kadir, haysiyetli ve güzel bir varlık tarafından üretilmiş olmasıdır. Bu görüş, Lessing ile Kant'ı yakınlaştırır. Güzeli ve haysiyeti kesiştiren tek varlık insandır ve sanat, ancak bu tür bir yetiyi ve gizilgücü ifade edebildiği, yani mutlak ve evrensel olan bir şeyi kamusallığa dolayımlayabildiği sürece sanat olarak tanımlanabilir. Bu yüzden sanatsal haysiyetin birincil kuralı dünyayı amaçsızca güzelleştirmek ve süslemek değil, duyusallığın dolayımsız ve bire bir etkisinden kaçınarak kamusallığa düşman duyu ve duyguları estetik açıdan denetim altına almaktır. Güzellik buyruğu, nihai olarak ahlaki bir buyruktur.

Duyu ile duygunun iç içe geçtiği bir alandır oysa *aisthesis;* evrensel bir ortaklık olarak insanın içinde bulunan haysiyetliliğe hitap edeceğine kişinin özgül bedeniyle özgül yüreğine seslenmekte, onun şahsi denetimsizliğini ele geçirmektedir. Ancak 18. yüzyıl imgelemine göre haysiyet, kişinin bütün dışsal belirlenimlerin ötesinde kendini içsel olarak gerçekleştirerek kendi mutlak değerini oluşturmasına bağlıdır ve içselliği denetimsiz biçimde etkileyen bütün duyular, bu mutlaklığın oluşturulmasına engeldir. Kişinin kendini içsel

olarak gerçekleştirebilmesi ise, kendi içindeki haysiyetli ve evrensel insanlık merkezini bulması ve kavraması anlamına gelir; "kendi içinde insanlığın merkezini kavrayan kişi, aynı anda kendi içinde modern bilginin merkezini bulmuş olacağı gibi... sanatın uyumsallığını da keşfetmiş olacaktır."[2]

Bu yüzden haysiyet, bir yandan başı dik yürüyebilmek ve muhatabın gözüne kendinden emin bir gururla bakabilmek anlamına gelirken diğer yandan kişinin kendi içindeki genellik merkezini keşfetmesini ifade eder. Seçkinci, toplumsal sıradüzene güdümlü ve iktidar ilişkileri tarafından tanındığı zaman tescillenen bir *şeref* görüşünün genel bir *haysiyet* anlayışına dönüştüğü çağdır 18. yüzyıl. Şerefli olmanın esasını herkesin şerefli olmaması görüşü oluşturur. Haysiyet ise içsel bir keşif eylemi sonucu herkesin dahil olabileceği bir genelliktir. Böyle bakınca –çelişkili bir biçimde– ortak bir bilgidir içsellik; kişinin içinde barındırdığı bütün farklılıklara rağmen onu ötekilerle uzlaştıran ve şahsi bir duyusallığı aşan mutlak özelliktir. Güzellik ve haysiyetlilik ancak bu türden genel bir ilke doğrultusunda toplumsal bir projeye dönüşebilmiştir.

Bu yüzden görsel sanatlar söz konusu olduğunda, güzellikle haysiyetin el ele verdiği arzulanan o *soylu yalınlık* ve *sessiz yücelik,* acı, ürkü, dehşet, tiksinti, kösnüllük gibi sinir sistemini bire bir uyaran duyarlılıkların ve duyguların resmedilmemesi, en fazla üstü örtük bir biçimde hissettirilmesiyle mümkündür. Bunların yüce ve evrensel bir ortaklıkta buluşan insanlık merkeziyle ve bu merkezin keşfiyle hiç mi hiç ilintisi yoktur. Mutlaklık, duyusal tepkisellikler nedeniyle algısı değişen bir şey değildir ve haysiyetin bu tür algılar sayesinde yüzergezerleşmesi olanaksızdır. Sanat, bu türden insanlarüstü ve mutlak bir değerin ifadesi olduğu için önemlidir ve tam da bu nedenle toplumsallığa evrilmiştir. Sanatçının, sanatın haysiyetine ters düşen şeyleri kamusallıktan gizlemesi ve sanatı sinir sistemini bire bir uyaran duyarlılıklardan, duyusallıklardan ve duygusallıklardan koruması gerekir. Genelliğe düşman duyular, haysiyet uğruna feda edilmelidir. Sözcüğü sözcüğüne *kurban*'dan söz eder Lessing; eğer güzellik ortak ve genel bir değerse, ortaklığı zedeleyen şeylerin güzellik tapınağında sunağa yatırılması zorunludur. Adorno ve Horkheimer'in altını çizdiği ve aklın efendiliği uğruna kurban edilen şeydir bu bir anlamda; *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde betimlenen kurbanın 18. yüzyıl Avrupası'nda sanat ve estetik adına da verilmiş olması rastlantısal değildir.

Güzellik yasası uğruna verilen bu kurban, kişinin içindeki mutlaklığa engel olan ve istenmeyen bir yakınlığı dile getiren her şeyi içerir: ortak güzelduygululuğa ket vuran ve kişiyi kaçıp kurtulamadığı ve kendi başına bıraktığı için rahatsız eden duyulardır bunlar; sanatla sanat olmayan arasına kaçınılmaz bir mesafe koyarak ortaklığa ve mutlaklığa evrilmeyen duyulardan kaçınmak, mevcudiyetleri ima edildiği zaman bile kişiyi onların dolayımsızlığıyla

baş başa bırakmamak gerekir. Duyuların dolayımsızlığı, ortak bir mutlaklık uğruna kurban edilmediği sürece kaçışı olmayan bir kapandır. Dolayımsızlığın ve mesafesizliğin denetimi, güzellik yasasının şaşmaz kuralıdır. Bu yüzden ahlak yasasıyla estetik yasanın bitiştiği ve iç içe geçtiği alandır sanat; sanatın haysiyeti, sanattaki haysiyetliliğe bağlıdır ve az önce söylenenlerle çelişen bir biçimde sanatın yüce ve haysiyetli tek nesnesi, insan bedeninin kendisinden başka bir şey değildir.

Gerçi çelişkinin nedeni yeterince açıktır: duyuların ve duyguların sözcüğün gerçek anlamıyla at koşturduğu uzamdır insan bedeni; bedenin haysiyetliliği uğruna verilmesi gereken kurban, tam da insan bedeninin duyusallığıdır. Çünkü tanrı suretinde yaratılan ve tanrının insan suretinde kendini yeniden yarattığı şey, insan bedenidir ve beden, kutsal bir emanettir. Ama aynı zamanda insan bedeni, kişiyi kendi teni içinde bırakan ve yüce ve mutlak bir ortaklığa ulaştıracağına yalnız bir duyusallığa sevkeden şeydir.

Modernizm sürecinin kendini üzerine inşa ettiği koskoca Hıristiyan geleneği ve söz konusu geleneğin bedene ve ruha dair çözümsüz çelişkisi düşünüldüğünde, bu yaklaşım kuşkusuz şaşırtıcı değil. Ne var ki Lessing'in sanatın mesafeliliğine ve insan bedeninin haysiyetine ilişkin olarak seçtiği, kitabına ismini verdiği ve Winckelmann'la polemiğe girdiği örnek, sadece Hıristiyan bir geleneğin izini süreceğine, çağa uygun biçimde Antik Yunan'dan ödünç alınan ve Hıristiyanlıkla harmanlanan bir örnek olmuştur. Yine de bu tercih, Yunan idealiyle Hıristiyanlık arasında kurulan ittifakı betimlediği için tipiktir: Winckelmann da Lessing de insanın tanrı suretinde düşünüldüğü Hıristiyan imgelemini değil, tanrıların insan suretinde kurgulandığı Yunan imgelemini örnek almayı yeğlemiş ve 18. yüzyıl Almanyası, kusursuz insan bedenini Yunan güzellik idealinde bir kez daha keşfetmiştir.

Çünkü Yunan güzellik ideali (18. yüzyılın kurguladığı haliyle) sinir sistemine dolayımsız etki eden bir duyusallıktan bilinçli bir tercihle kaçınmış ve insan bedenini tanrısal bir yücelikle görselleştirmiştir. Bu nedenle Lessing, kusursuz insan bedenini örneklerken İsa üzerinden değil de, Laokoon üzerinden yol alır ve görsel sanatın haysiyetini acı çeken bir İsa bedeni üzerinden değil, acı çeken bir Yunanlı bedeni üzerinden kurgular. Bir diğer deyişle Lessing, İsa'nın çektiği bedensel acıyı, Laokoon'un çektiği bedensel acıyla devşirir. Oysa 18. yüzyıl öncesinde görselleştirilmiş olan bütün çarmıha geriliş sahneleri de ancak *soylu bir yalınlık* ve *sessiz bir yücelik* sergileyebildikleri, yani İsa'nın çektiği bedensel acıyı soylulaştırabildikleri ve yüceleştirebildikleri, yani ölmekte olan bu bedenin haysiyetini koruyabildikleri sürece ve koruyabildikleri için *güzel* addedilmişlerdir.[3] Haysiyet misali olan güzellik bıçak sırtı bir dengeye sahiptir; yalnızca acı, kösnüllük ya da ürkü gibi tepkisellikler de-

ğil, çözülme ve ölme anı da ona muhaliftir. "Çekilen bedensel acının iğrençliği ve vahşeti ... çarmıha gerilme sahnesinin işkencesi ve azabı" oldum olası "sanatın sınırında" yer almış ve sanat, çarmıha germe sahnesinde yer alan "savaş esirlerinin vahşiliğini, edilen alayların kötücüllüğünü, İsa'ya karşı duyulan nefretin barbarlığını"[4] görselleştirmek gibi bir tuzağa düşmediği, güzellik ve ahlaklılık sınırını aşmaya kendini zorlamadığı sürece haysiyetli kalabilmiştir. Nitekim Avrupa sanatının çarmıha gerilme sahnesini dengeleyecek, hatta onu aşan sayıda Meryem ana-bebek İsa sahnesiyle dolu olmasının nedeni de bellidir: "Resim sanatının (İsa'nın çocukluğu söz konusu olduğunda), çocuğun saflığını ve masumluğunu... yüceliğe dönüştürme... avantajı... vardır."[5]

Ne var ki Lessing –yücelik değil de– haysiyet tartışırken, daha önce Winckelmann'ın üzerinde durduğu ve iki genç oğluyla birlikte devasa yılanlar tarafından boğulmakta olan Truvalı rahip Laokoon'un heykelini örnek gösterir. Heykelin resme oranla farkını göz önünde tutarak belki de bir kolaycılık olduğunu söyleyebiliriz bu tercihin. Bazı savları kanıtlamak için üçboyutlu bir heykel üzerinden yol almak kolaydır çünkü; kaldı ki çarmıha gerilme ya da doğum sahnelerini görselleştiren İsa heykelleri hem daha ender, hem daha sakıncalıdır. Winckelmann'a göre söz konusu *Laokoon* heykeli, çekilen ölüm acısını dile getirmesine karşın acıyla bağıran her türlü ifadeden yoksun olduğu için haysiyetlidir ve bu haysiyetlilik yalnızca Laokoon grubu için değil, bütün Yunan edebiyatı ve sanatı için de geçerlidir. Lessing'e göre de acılı ve üzücü bir boğulma anını görselleştirmesine karşın her türlü acının betimlemesinden uzak durduğu için soylu bir heykeldir *Laokoon*; can çekişmekte olan Laokoon ve oğulları haysiyetlerini asla yitirmemekte; onların gösterdiği ve ölümün gözü içine bakan stoacı dayanıklılık, onur ve gurur, *Laokoon* heykelinin –dolayısıyla sanatın– temel özelliğine dönüşmektedir.

Ancak Winckelmann'dan farklı olarak Lessing, görsel sanatlarla edebiyat arasında ciddi bir ayrım getirir: sanatçıların aksine kahramanlarının acıyla bağırmasından asla korkmamıştır Yunanlı edebiyatçılar; acıyla bağıran ve yüzü buruşan bir kahramanla haysiyetlilik, edebiyat söz konusu olduğunda asla birbiriyle uyumsuz değildir. Örnekse Sophokles bile Odysseus'un ağzından Philoktetes'i "bağıran, inleyen, vahşi vahşi feryatları bütün ordu alanını kaplayan... ayağında etlerini kemiren, irinler akıtan bir yara bulunan"[6] bir kahraman olarak betimlemiş ve bu betimleme Philoktetes'in ya da Sophokles'in haysiyetine gölge düşürememiştir. Ya da Helena'nın güzelliğini ve bu güzellik nedeniyle çıkan büyük Truva savaşını betimleyen Homeros, acıyı da diğer şeylere katarak rahatça betimleyebilmiş, yazınsal bir metinde bir imge diğerini izlediği için başka şeylerin yanı sıra acıyı da dile getiren *İlyada* ya da *Odysseia* epopeleri asla zillete düşmemiştir. Bu, güzellikle haysiyetin karşı kutbunu

ifade eden haysiyetsizliğin düzyazı uzamında çelişmediği ve birinin diğerine eşlik edebileceği anlamına gelir. Plastik sanatlarda gizlenmesi gereken şeyin edebiyatta gözler önüne serilmesi, belirli sınırlar çerçevesinde kalındığı sürece sakıncalı değildir. Çünkü "edebiyatçının giysisi bir giysi değildir ve bir şey gizlemez; bizim imgelem gücümüz giysinin içinden her şeyi görür" ve edebiyatın "... imgeleri... biri ötekine zarar vermeden ya da diğerini gizlemeden"[7] yan yana varolabilirler. Lessing'e göre bunun nedeni, edebiyatın temsil gücünün zamanın artsüremliliğine dayalı olmasıdır. Artsüremlilik, imgeleri birbiri ardına katarak anlık bir yaşantıyı ikame edebilecek uzun bir soluk getirebilir; oysa görsel sanatlar artsüremli bir temsilden yoksundur; onlar mekân içinde yer aldıkları için sadece bir anın görüntüsüyle yetinir ve görüntüledikleri ânı sonsuzlaştırmaya ya da zamanı mekânsallaştırmaya çalışırlar.

Görsel sanatların ikame mantığı, bir anlamda çok daha keskindir: anlık bir yaşantının anlık bir imgeyle ikame edilmesi gerekir. Dolayısıyla Lessing'e göre, zaman içinde eyleyen ve acıyı haysiyetle dile getirebilme yetisine kadir düzyazının –balad gibi epik şiirler hariç: bu bağlamda şiirin nasıl ele alınacağı muğlaktır– aksine, zaman içinde değil de mekân içinde yer alan görsel sanatların acının bire bir betimlemesinden kaçınması ve acıyla bağıran bir ağzın resminden ya da heykelinden sakınması gerekir. Görsel sanatların kullandığı aracın gereğidir bu. Anı sonsuzlaştırmak, öyle sanıldığı kadar basit değildir.

Diğer yandan, ölüm anı söz konusu olduğunda, zilleti ve çirkinliği tümüyle gözardı etmek olanaksız hale gelecektir. Bu yüzden zillet imgesini haysiyetin ardına gizleme buyruğuyla baş başa kalır sanatçı; Laokoon grubunun heykeltraşlarının yaptığı, ölüm anındaki acı imgesini sanatın güzelliğine ve haysiyetine kurban etmekten başka bir şey değildir: "Üstad bedensel acının varsayılan koşulları çerçevesinde en büyük güzellik uğruna çalışmış. Acı, biçimsizleştiren bütün yoğunluğuyla güzellikle bir araya gelememiş. Acıyı hafifletmesi ve bağırmayı iniltiye dönüştürmesi gerekmiş; bağırmak soysuz bir ruhu ele verdiği için değil, yüzü iğrenç bir biçimde buruşturduğu için. Laokoon'un ağzını sonuna kadar açtığını tahayyül edin ve karar verin. Bırakın Laokoon bağırsın ve görün... (Ağzı açılmadan ve bağırmadan önce) güzelliği ve acıyı aynı anda gösteren ve duygudaşlık yaratan bir teşekküldü; oysa şimdi, acının görüntüsü hoşnutsuzluk uyandırdığı ve uyanan bu hoşnutsuzluğu acı çeken nesnenin güzelliği sayesinde duygudaşlığın tatlı duygusuna dönüştüremediği için kişinin yüzünü çevirmek istediği iğrenç bir teşekküle dönüştü. Ağzın çıplak geniş yarığı –yüzün diğer kısımlarının bu açılmış ağız yüzünden nasıl çarpılmış ve oynamış olduğu ve bunun uyandırdığı dehşet ve tiksinti tümüyle bir yana– dünyanın en mide bulandırıcı etkisini yaratan bir resim lekesi ve bir heykel çukurudur."[8]

Güzellik ve haysiyet yasası, duyusallığın bu saldırısı ve tecavüzü karşısında yitmekte; heykel, yüce ve haysiyetli bir anı sonsuzlaştıracağına çirkinleşmekte, duyusallık, istenmez bir yakınlığa yol açan tiksintiye dönüşmektedir. Kanımca buradan şu sonuç çıkar: zillet, tahammül edilmesi ve istenmez yakınlığının kaldırılması olanaksız olan duyusallıktır. Oysa sanat söz konusu olduğunda amaç, Lessing'in altını çizdiği gibi toplumsal ve kamusal bir *duygudaşlıktır*: bu duygudaşlık, insanı insan yapan ve insana özgü basit ve ilkel tür ortaklığını aşan şeydir; Lessing'inki gibi Shakespeare hayranı bir Aydınlanmacı'nın kurgulayabileceği üzere duygudaşlık, gerek kişinin kendi özbilincine varmasına yol açan, gerekse diğer bir insanı, daha da doğrusu insanlığın kendini anlamasını sağlayan duygudur. Oysa zillet ve tiksinti, bu duygudaşlığa meydan okumaktadır, çünkü kişi gördüğü şeyin yakınlığından tedirgin olarak onu kendinden fırlatıp atmak istemektedir. Yani duygudaşlığa yol açmayan bir duyusallık, insanlar arası estetik bir uzlaşım sağlamak yerine insanı anesteziye yöneltmekte; kişi, kendini zilletten korumak uğruna görsel imgeyi görmezden gelmektedir. Böyle bakıldığında "insana özgü hiçbir şey benim yabancım değildir" cümlesi geçerliliğini yitirmekte, insana özgü bedensel ve duyusal zillet estetik bir duygudaşlığı engellemektedir. Kendini tüm çıplaklığıyla ortaya koyduğu ve seyirciye hiçbir mesafe bırakmadığı için görsel sanatlarda zillet, seyirciyi sadece kendi çıplaklığıyla baş başa bırakmakta ve bu tekbaşınalık ve mesafesizlik onu insanlığın kapılarını aralayan duygudaşlık merkezinden mahrum etmektedir.

Böyle bir anlayış, özel ve kamusal arasında getirilen ayrımdan kaynaklanır: özel bir alanda gerçekleşen sanat, özelliğini aşarak kamusalın ve toplumsalın ortaklığına uzanmalıdır. Oysa zillet, kendi özel alanını aşarak bir güzelduygululuk olarak kamusala katlanamaz. Nitekim Yunanlıların görsel sanatları güzellik yasasına bağlı kılmalarının nedeni, güzelliğin mesafesiz ve dolayımsız bir duyusallığa form vermeye kadir olması ve zilleti haysiyete çevrimleyebilmesi yüzündendir. Bu durumda zillet, asla temsile konu olabilecek bir içeriğe dönüşmemeli, imgeleşmemeli, insanın bedene dair kamusal duygudaşlığını silip süpürmesine izin verilmemelidir. Üstelik bu buyruk, yalnızca acının ve ölümün, vahşetin ve yıkımın, çürümenin ve eprimenin kaçınılmaz duyusal imgeleri için değil, kösnüllüğe ilişkin duyusal imgelerin tümü için de geçerlidir. Kracauer'in bir ağızda andığı vahşetle kösnüllük, Lessing için de eşitlenir: "Yüzde en çirkin çarpılmalara yol açan, bütün bedeni dehşet verici bir biçime sokan ve sakin bir andaki güzel bütün çizgileri yokeden ve bedeni dönüştüren öyle tutkular ve tutku mertebeleri"[9] vardır ki, onların da sanatın görselliğinden men edilmesi gerekir. Uzlaşılamayan, seyirciyi mesafe kazanmaktan alıkoyan duygulardır bunlar da. Estetik gibi yeni bir bilimin inşası ve

güzellik duygusunun toplumsal bir ortaklığa dönüşmesi isteniyorsa eğer –ki Lessing, onu izleyen Kant, Schiller ya da Hegel gibi ardılları kadar açık bir biçimde dile getirmese de bunu istemektedir–, bedenin tek başına ya da ikili bir mahremiyet içinde yaşantıladığı kösnüllüğe dair imgelerin de sanata dahil edilmemesine özen gösterilmesi gerekir.

Nitekim bu sorunsallardan hareketle sanatın haysiyeti, yalnızca Lessing için değil, sonraki yıllarda Kant, Schiller ve Romantikler için de temel bir konu olacaktır. Sonradan Romantikler insanın haysiyet merkezine o güne değin haysiyetsiz olarak kurgulanmış kimi duyuları da dahil etmek istemiş olsalar da, haysiyet kavramı, 18. yüzyıl Avrupası'ndan geçmişe uzanan ve ahlakı ve güzelin bilimi olarak estetiği şimdiki zamanda bir araya getiren bir köprü olarak kurgulanmıştır. Bu, Romantikler için de böyledir. Ne var ki sanatın haysiyeti kavramı, sanatın konusunu oluşturan diğer nesnelerde değil, insan bedeninin kendinde düğümlenir. Şunu demek istiyorum: sanatın konusunu oluşturan canlı ya da ölü doğa gibi organik nesneler –çünkü onlar da insan bedeni gibi organiktir–, tiksinç olabilseler bile, asla haysiyetsiz değillerdir. Haysiyet bir tek insan bedenine özgüdür: "Görsel sanatların kusursuz ve haniyse haysiyetli tek nesnesi, insan bedenidir."[10]

Aslında neden insan bedeninin sanatın en haysiyetli nesnesi olduğuna dair denklem, tersinden de kurulabilir – çünkü zillet de aslında yalnızca insan bedenine ilişkindir. Bir elma ya da sandalye, tiksintiye yol açabilse de ne haysiyetli ne zelildir. Ya da yalnızca insan bedenini anıştıran bir simge olarak kurgulandıkları durumlarda haysiyetli ya da zelil olabilirler. Çünkü bütün organik maddeler ve nesneler için geçerli olabilecek tiksintiden farklı olarak zillet yalnızca insan bedeniyle ilgilidir. Yalnızca insan bedeni zelildir, çünkü yalnızca insan bedeni haysiyetlidir. Bunun nedeni insan bedeninin evrendeki en haysiyetli şey olarak konumlandırılmasıdır. Sadece insan bedeni tanrı suretinde yaratıldığı için güzelliği ve haysiyeti kusursuzca aynı bünyede bireştirmeye kadirdir: "insan... güzellik idealinin... ve kusursuzluk idealinin kendi... olmaya... dünyadaki bütün nesneler arasında tek başına muktedirdir."[11]

Kuşkusuz böyle bir tartışmada Avrupa'ya özgü bildik karşıtlık ilişkisi gündeme gelir ve insan bedeni ile bedenin ötesinde bir şeye işaret eden insan ruhu birbiriyle çelişir. Bir yandan en yüce ve en haysiyetli şeydir beden, öte yandan hastalıklı, ölümlü ve organik olduğu için zillete düşmektedir. Çünkü zillet, bedenin organikliği ve dirimselliği, yani çürüyebilirliği ve kokuşabilirliğiyle ilişkilendirilmektedir. Aslında zillet, organik maddenin –ki haysiyetli olmasına rağmen insan bedeni de böyledir– ölümlülüğüyle ve yok olabilirliğiyle ilgilidir. Zilletin birincil özelliği, onun kokuşan cesette olduğu gibi yüzleşmek istenmeyen bir yakınlığı dile getirmesidir. Kişiyi tüm duyularıyla tutsak

alan ve midesini bulandıran bir yakınlıktır bu; böylesine mide bulandırıcı bir yakınlık, sadece insan bedenine ilişkin olmasa da, kaçışsızlığı, sadece insan bedenine dairdir. Çürümüş hayvan leşleri gibi mide bulandırıcı organik maddeler tiksinti verir vermesine, ama onlardan kaçılabilir.

Öte yandan mide bulandırmayan, sonsuza değin iç içe kalmayı arzulayan yakınlık da yine diğer organik nesnelere değil, sadece insan bedenine dairdir. Dolayısıyla zillet, sarkaç misali arzu ile tiksinti arasında gidip gelen, bedenin bedenselliğinin altını çizen şeydir. Oysa beden, ancak ardında yatan ve bedeni aşan şeyi temsil etmeye kadir olduğu sürece olumlanabilir. Çünkü ancak bedenin ardında yatan ve çürümeye ve ölümlülüğe tabi olmayan şey mutlak ve haysiyetlidir; ölümlülük veçhesi ise geçici, görece ve zelil kılar bedeni. Bu bağlamda –böyle bir ifade başlı başına bir çelişki içerse de– bedene dair haysiyetin ölümsüzlüğü ve mutlaklığı, sanırım Lessing'in ardılı Kant'ın konumlandırmasıyla açımlanabilecektir.

Kant'a göre haysiyetli olan şey, her tür göreceliğin ötesinde yer alan ve eşsiz ve benzeri olmayan bir şeydir. Söz ettiği göreceliği somutlamak adına Kant bir pazar değerine sahip olan metaları örnek gösterir: bu metalardan farklı olarak hiçbir pazar değeri yoktur haysiyetin; o dünyaya özgü anlamlandırma dizgeleri içinde yer alarak göreceleşen bir şey değil, onların ardında yatan ve "yalnızca görece bir değere, yani bir fiyata değil..., içsel bir değere, yani haysiyete sahip olan"[12] şeydir. Bilindiği üzere kendinde ve mutlak bir değere sahip olan şey, yalnızca haysiyetli değil, aynı zamanda ahlaklıdır. Kant'ın mutlak ahlakına göre ahlaklılık, önsel ve koşulsuzdur ve mutlaklık, haysiyet gibi bir kavramın da önselliğinin ve koşulsuzluğunun şaşmaz kuralıdır. Ahlakın önselliğinden ve koşulsuzluğundan ise doğa ya da doğaya özgü diğer organik ya da inorganik nesneler değil, sadece ve sadece insan –ya da meseleyi başka türlü kavramsallaştırmak gerekirse: insan bedeninin taşıdığı özne– nasibini almıştır: "haysiyet sahibi olan tek şey... insanlıktır."[13] Dolayısıyla insan bedeninin görselleşmesi, onun içindeki mutlak, önsel ve ölümsüz değerin ortaya çıkarılmasına bağlı kalacaktır. Bu nedenle böyle mutlak bir değer, kendi dışında bir şeye gönderme yapmayan bir bedenselliğe –Kant terminolojisiyle söyleyeceksek eğer: görüngüselliğe– güdümlü kılınamaz.

Bu türden bir talep, Kant ahlakında ilginç bir sonuca yol açar: haysiyetlilik uğruna bedeni duyusallığından etmeli ve kişinin bedene dair duygusallığı hor görülmelidir. Haysiyet, duruma müsait yanardöner bir değişkenlik olmadığı için, bedenin duruma müsait olan yanının, *aisthesis* uzamına bağlı görüngüselliğinin bilinçli olarak yenilmesi gerekir. Çünkü kişi, duyularıyla yer aldığı *aisthesis* uzamında görüngülere kendi tasavvurları çerçevesinde yaklaşmakta ve haysiyet gibi mutlak bir değeri, duyusallığa ve duygusallığa güdümlü kıl-

maktadır. Oysa *aisthesis* alanında yaşantılanan bir beden, bedenselliği aşılmadığı ve kişiye mutlak bir değer bahşetmediği sürece *pathos*'a ilişkin ve patetiktir. Bu yüzden sözcüğü sözcüğüne, *aisthesis*'in *patolojik nesne*'sinden söz eder Kant. Haysiyet uğruna patolojik nesnenin apatikleştirilerek *pathos*'tan indirgenmesi, öznenin mesafeye davet edilmesi gerekir. O yüzden *apati,* der Kant –"ahlaklılık uğruna apati gereklidir kaçınılmaz olarak"[14]–; bedeni, ona bakan özneye dair her türlü *pathos*'tan erkin kılmak gereklidir haysiyetlilik adına.

Böyle bakınca Kant, Lessing'le kayıtsız şartsız örtüşmekte, her ikisi de güzellik ve haysiyet yasası uğruna, bedeni bedensel özelliklerinden sıyırmayı önermektedirler. Bedeni bedenselliğe mahkûm kılan *pathos*'a dair her türlü özelliktir bu: acıdır, kösnüllüktür, vahşettir; onun için sonsuz bir uzaklığı değil de sonsuz bir yakınlığı dileyen ve zilletin ters yüzü olan bedensel arzu da buna dahildir. Çünkü arzu da kişiyi zillete düşürmekte, onu *pathos*'a bağımlı kılarak, bedenin ötesinde yatan şeye –dolayısıyla haysiyetliliğe– ulaşmasını engellemektedir. Arzu, diğer bedeni, en yüce ve haysiyetli şey olan insan bedenini "zevk alınabilir... bir şeye, zevk alma özelliğiyle de doğaya aykırı bir şeye, yani tiksinti verici bir nesneye"[15] dönüştürmektedir. Arzulayan insan bedeni, –Kant öyle der–, kendini dayatır. Kendi ötesinde bir şeye gönderme yapacağına kendi zevki ve çıkarı için kendini dayatan bir beden ise tiksinti uyandırıcıdır. İştahını denetleyemeyen ve apatikleşemeyen bir bedendir bu; oysa estetik uzlaşım uğruna bedeni özneye güdümlü bir *pathos*'tan kurtarmak gerekir. Onun için Lessing gibi Kant için de güzel sanatların asli özelliği, "doğada çirkin ya da hoşa gitmeyen şeyleri güzelmiş gibi betimleme" yeteneğidir. "Taşkınlıklar, hastalıklar, savaşın yol açtığı yıkımlar, vb. zarar verici şeyler de güzel olarak betimlenebilir ve bir resimde görselleştirilebilir; oysa bütün estetik beğeniyi ve sanatsal güzelliği yok etmeden doğaya uygun biçimde tasavvur edilemeyecek öyle bir çirkinlik vardır ki, tiksinti uyandırır. Çünkü nesnenin ayrıksı ve sadece imgelem gücüne bağlı tasavvuru, *tüm gücümüzle karşı koymaya çalıştığımız şeyin haz alma uğruna kendini dayatmasıdır*: ...böylece nesnenin doğasıyla onun sanatsal tasavvuru bizim duyumsamamızda farklılık göstermez ve bu tür bir duyumsamanın güzel olması olanaksızdır. Ürünlerinde doğayla sanatı neredeyse karıştıran heykel sanatı o nedenle çirkin nesnelerin tasavvurunu yapıtlarından uzak tutmuştur..."[16]

Laokoon'a geri dönersek, Lessing'in yazdığı üzere *Laokoon,* bedensel haysiyeti tasvir eden bir heykeldir. Acıyı ve can çekişmeyi görselleştirmesine rağmen Laokoon grubu bunu can çekişme anını ve can çekişmenin zilletini gözler önüne sermeden yapmakta, bedenin ve sanatın haysiyetini korumaktadır. Soylu bir yalınlık ve sessiz bir yücelik sergiler bu heykel. Beden burada bedenselliğin ötesindedir. Ne var ki bedenin kendi dışında bir şeye gönderme

yapması, çelişkili bir biçimde yine de onun bedenselliğinin korunmasıyla ilintilidir. Laokoon grubu, bedenin organik bütünlüğünü bozmadığı ve *ağzın çıplak geniş yarığına* işaret etmediği için koruyabilmektedir bedenin ötesinde yatan şeyi. Çünkü doğada güzellik kavramı nesnenin formuyla ilgilidir ve "*gerçek* güzelliğin formunun parçaları kesintisizdir."[17] Kant'a göre bir nesnenin form olarak algılanabilmesi için, onun birbirinden bağımsız algılanan öğelerinin parça-bütün ilişkisi içinde bireştirilebilmesi gerekir. İnsan bedeni de ancak organik bütünlüğü korunduğu sürece güzeldir. Diğer bir deyişle acı çekme ve can çekişme anında bile bedenin organlarının yerli yerinde durması, kolların ve bacakların gövdeden ayrılmamış olması, güzellik ve haysiyetlilik uğruna elzemdir. O yüzden Lessing'in bütün nefretini çeken *ağzın çıplak geniş yarığı* Laokoon grubunda asla sanatsal bir imgeye dönüşmemekte; beden, ölüm anında bile organik bütünlüğünü yitirmemekte, dağılıp çözülmemektedir. Yani bedenin ve sanatsal beden imgesinin haysiyetini tehdit eden şey, onun bedensel bütünlüğünü yitirmesidir. Hıristiyanlıkla Antik Yunan'ı harmanlayan 18. yüzyıl tasavvurunda sanat yapıtı "*tam şeklini almış bir şey, bir organizma*"[18] olduğu sürece ve olduğu için güzel ve haysiyetlidir. Böyle bir talep, yalnızca parça-bütün ilişkisini korumanın değil, bir merkez etrafında dönen ve ne bir eklemenin ne de bir eksiltmenin mümkün olduğu organik bir bütünlük yaratmanın peşindedir. İşte 18. yüzyılın, ülküselleştirilen güzellik ve haysiyet örneği olarak Hıristiyan geleneği yerine eski Yunan'ı tercih etmesinin nedeni, insan bedenini bu türden kusursuz bir organizma olarak sergileyen en iyi örneklerin eski Yunan'da bulunduğunun düşünülmüş olmasıdır.

Sonuç olarak beden, içerisiyle dışarısının ayırt edilebildiği; yüzeyde dışarısının kusursuzluğunu tehdit eden çukurlar, girintiler ve çıkıntılar oluşturmadığı, kendi içinde çözülmediği, dağılmadığı ve çürümediği sürece haysiyetlidir. Aynı önerme, sadece beden için değil, bedenin bir arada tuttuğu kişisel ve haysiyetli içsel bütünlük için de geçerlidir. Bu türden kişisel bir bütünlüğün kendi içselliğini asla dışavurmaması; sanat yapıtının kişiye özgü tekil acılardan, tutkulardan, nefretlerden korunması gerekir.

Zillet ise bedeni haysiyetinden eden, içerisi ile dışarısının geçirgenleştiği, yaralardan akan irinlerin dışavurduğu andır. Aynı zillet, utanmazca dışavurulan ölüme sürüklenme ya da acı anı için de geçerlidir. Lessing ile Kant'ı birleştiren önerme, bunu onlardan iki yüz yıl sonra yaşamış olan bir yazar dile getirmiş de olsa "can çekişenlere, ölülere acımayı... yadsımak... gibi, kadınların yüreğini parçalayan gösterişli yaralar karşısında da"[19] acımayı ve *pathos*'u yadsımaya ilişkindir. Çünkü bu *pathos*, "bedeni artık bir yararı kalmayan, bir işe yaramayan, kaldırılıp atılacak bir nesneye" çevirecektir: "Yıpranmışlığı iyice belli olan, yıkık bir bedendir... Evin bir nesnesinden, kazığa bağlı bir eşek-

ten öte bir şey değildir artık bu ten."[20] Heykelin bize gösterdiğinden bir an sonra Laokoon ile oğullarının yılanlar tarafından boynu kırılacak, belleri bükülecek, damarlarından kan fışkıracaktır... Ama asla bedeni böyle nesneleştiren ve haysiyetinden eden bir anı görselleştiremez güzel sanatlar; onların bu tür imgeleri kullanmak gibi bir lüksü yoktur.

18. yüzyıl Avrupası'nın güzellik ideali olarak ele aldığı Yunan sanatının kusursuz örnekleri "gerilmeyen, sağlıklı bir et üzerinde usulca çekilen bir ten sunar bize... Bizim bedenlerimizin üstündeki gibi değil, tersine asla kırışmayan ve katlanmayan bir tendir bu... Gerçek güzelliğin formunda kesintili parçalar yoktur... Yunan sanatçılarının resimlerinde gerçek güzelliklerin çeneleri çukurlarla kesintiye uğramaz... Aradan yıllar geçtikten sonra orada olması gereken kırışıklıklar ima edilmez."[21] Kırışıklıklar, katlar, yaralar, çıbanlar ve eklem yerleri, ellerdeki damarlar kesintisiz bir beden yüzeyinin güzelliğini ve haysiyetini zedeleyen, onun kesintisiz bütünlüğünü engelleyen ayıplardır. Dolayısıyla bedeni haysiyetinden eden, yalnızca bedenin içerisine gönderme yapan çukurlar ve yarıklar değil, yüzeyindeki engebelerdir de. 18. yüzyılın güzellik tasavvuruna özgü birçok örnek verilebilir. Ne var ki kanımca meseleyi canevinden vuran ve bizi bedenin haysiyetine ve zilletine ilişkin tartışmanın yüreğine götüren örnek, Herder'in verdiğidir: Ellerdeki damarların ya da bacaklardaki varislerin tiksinçliğinin nedeni, "onların bedensel bütünlüğe dahil olmamalarından kaynaklanır," diye yazar Herder; "onlar, öze dahil olmayan ya da *ondan koparılan eklemelerdir* ve... *erken bir ölüme işaret ederler*."[22]

Böyle kurulan bir cümle, bedenin bütünlüğüne dahil olan bir şeyi, onun bütünlüğünden koparak dışsal olan bir eklemeye çevirmektedir. Diğer bir deyişle beden, öze dahil olan ve olmayan diye bir karşıtlık ilişkisi içindedir ve eğer bedensel öz, bedeni bir arada tutan bütünlükse, bu bütünün parçasını oluşturmasına rağmen ekleme, onun bütünlüğü dışında yer alan her şeydir. Kant böyle bir ekleme sayılan *parergon* kavramını açımlamaya çalışırken resim çerçevelerinden, heykel giysilerinden ve anıtbina sütunlarından söz eder. Demek ki içerisi ve dışarısıyla ilintili bir kavramdır ekleme –*parergon*–; o, neyin içeriye, neyin dışarıya dahil edildiğini belirler. Eğer bedensel ve bütünsel öz *ergon* ise, ona eklemlenen her şey, *parergon*'dur. *Ergon*'un mutlaklığı ve sonsuzluğu karşısında *parergon*'un farkı, onun yalnızca ekleme olmasından değil, ölümlü ve geçici olmasından kaynaklanır. Bu yüzden Batı felsefi söylemi *parergon*'a oldum olası karşı çıkmış, onu bitmiş, kusursuz yapıtın –*ergon*'un– karşısında ve dışında konumlandırmıştır. Bedenin dışsal yüzeyini ve içsel ölümsüzlüğünü tehdit eden her şeyi kapsayan bir kavramdır ekleme; çıbanlar ve yaralar, iç organlar, açık ve bağıran ağızlar... Hepsi bu kavramın çatısı altında yer alır.

Bu türden bir *ergon-parergon* ikilemi doğrultusunda haysiyet ve zillet gibi kavramları ele aldığımızda, karşımıza ilginç bir tablo çıkıyor: 18. yüzyıl tasavvurunda erken bir ölüme işaret eden bedensel özellikler –henüz zelil değilse de– tiksinti ve haysiyetsizlik kavramıyla betimlenirken, bedenin ötesinde bir şeye ve onun bütüncüllüğüne gönderme yapan özellikler haysiyet kavramıyla ilişkilendiriliyor. Burada altını çizmek istediğim şey, 18. yüzyıl yazarlarının Yunan idealine atıf yaparken yalnızca platonik-hıristiyan ruh-beden ikileminden hareket etmekle kalmayıp, aslında bedenin ve sanatın haysiyetini tanımlarken, cümlesini kurmadıkları başka bir şeyi daha, zilleti de tanımlamış olduklarıdır. Demek istediğim şu: Güzelliği ve haysiyeti inkâr eden zillet, bedensel bütünlüğe dışsal ve ölümlü bir eklemedir. Vahşetin, kösnüllüğün, terörün, ölümün ve acının ortak paydası, onların aslında içselliğe ve bedenselliğe dışsal olarak görülen ve insanı haysiyetten uzaklaştıran bir zillette birleşmeleridir. Bu nedenle güzelliğe meydan okuyan bir haldir zillet: o, sonsuzluğu değil, sonluluğu imlemektedir.

Ne var ki insan bedeni hem haysiyetli hem zelil olduğu için haysiyetlilik onun pürüzsüz dış yüzeyine, kusursuzluğuna ve gençliğine, zillet ise onun derinlerde saklı ve her an dışarı akma tehlikesi gösteren organik ölümlülüğüne bahşedilir. Dış yüzeydeki kabarıkların, katların ve şişkinliklerin zelil olmasının nedeni, onların içsel bir çürümeyi dışavurmaları yüzündendir. Görsel sanatlarda aynı dışavurum, tartışmasız yalnızca beden için değil, bedenin taşıdığı ruh için de geçerlidir: ruha dair acıların ve aşkların dolayımsız ve sinir sistemine bire bir etki eden dışavurumu da ölümlülüğü ve sonluluğu çağrıştırdığı için kaçınılmaz olarak zelildir. Her türlü mesafeyi ortadan kaldıran ve içerisiyle dışarısı arasındaki sınırı geçirgenleştiren zilletlerdir bunlar; organik bütünlüğün sonsuzluğunu parçalayarak duygunun ya da bedenin kendini mutlak bir nesneye indirgerler. Bu nedenle yalnızca görsel sanatların değil, evrenin en yüce ve haysiyetli şeyi olan insan bedenini cismaniliğinden kurtarmak ve onun bir anlık kurtuluşunu sergilemek, 18. yüzyıl estetiği ve ahlakı için kaçınılmaz bir buyruk olmuştur.

II.

"Ama insanı en çok çileden çıkaran, insanı en çok küçülten şeylerden hiçbirinin bedeni yoktur."

Herman Melville, *Moby Dick*

İlginçtir, 18. yüzyıl sonrası Avrupa estetiği, bedenselliğini giderek yitiren ve bedenden giderek feragat eden bir estetiğe evrilir. Bunun nedeni kuşkusuz yalnızca bedenin haysiyeti sorunu değil. Aynı zamanda Kant sonrası imge kavramının tersinden bir kırılma yaşamış olmasıyla ilişkili bu. Kant, imgesel temsil denen şeyi, zihinsel eylemin öznel temsil düzeyine indirgemiş ve *aisthesis* alanında eyleyen öznenin ide'yi asla temsil edemeyeceğini söylemiş olan kişidir. Bir diğer deyişle, aşkın önsellikler çerçevesinde üretilen kurgulardır imgeler; göndermesini yaptıkları şeyi –yani örnekse, bedenselliğin ardında yatan bedenin haysiyetini– temsil edeceklerine, onu yeniden inşa ederler. Yani bir şeyin imgesi onun aslı değildir ve imge ile gönderme yaptığı şey arasındaki bu kırılma, imgeyi tartışmasız biçimde özgürleştirmiştir. Göstergeyi göndermesinden, göstereni gösterilenden koparır Kant; artık hiçbir gösterileni olmayan imgeler, *güzel birer yansıma* (Schiller) adıyla Kant sonrası bağımsızlaşarak –en azından Romantikler buna bağımsızlık ve özgöndergesellik derler– yalnızca kendilerini imlerler.

Gerçi imgeyi kendi başına bırakarak her şeye kadir kılmak değildir Kant'ın amacı; onun meselesi, imgenin, temsil edilemez olan şeyin –ide'nin– temsilinden feragat etmesidir. Temsil edilemeyecek olan şey, son kertede tanrı –ya da ide– olsa bile, temsil edilemezliği Kant bedenle değil de doğada bedeni tehdit eden taşkınlar, volkanlar, fırtına ve depremlerle ilişkilendirir. Doğanın içinde yer alan bu görüntüler, doğanın ardında yatan idenin habercileridir. *Aisthesis*'le sınırlı bir yeteneğin ve hayal gücünün bu türden şiddetli görüntüleri bir imgede bireştirmesi ve kendi tasavvurundan hareketle onlara ikincil ve ikame edici bir görüntü bahşetmesi olanaksızdır çünkü; suskunluk, bu türden doğa olaylarının emir kipidir. Ne var ki bu türden dehşet verici doğa olaylarının imgeye gelmemesi, onların formsuzluğundan kaynaklanır. Böyle görüntülerin organik ve bütüncül birer form olarak ele alınması olanaksızdır; forma dair bireştirici etkinliğinin iflas ettiğini yaşantılar özne. Onları imgede bireştirme yetisine sahip değildir. Oysa güzellik, bireştirici bir yeti gerektirir. Deprem gibi doğa olayları karşısında çaresiz kalan özne, akılla imgelem gücünün barışarak oluşturduğu bir imge sayesinde temsil edemeyecektir bu tür doğa güçlerini. İşte bu temsiliyetsizlik, Kant'a göre yüceliğin kanıtına dönüşür; kişiye, onu aşan yüce bir suskunluğun ve dilsiz bir gücün var-

lığını hissettirir. Onun içindir ki deprem ya da fırtına gibi görüntülerin, insanın ikame ederek yeniden inşa edebileceği bir bedeni yoktur. Kant'ın yüceliğin kanıtı olarak kurguladığı bu bedensizliği, modernizmin belki de en büyük romanını yazmış olan Melville'den daha iyi kimse dile getirmemiştir: "Ah, şu rüzgârın bir bedeni olsaydı! Ama insanı en çok çileden çıkaran, insanı en çok küçülten şeylerden hiçbirinin bedeni yoktur. Elle tutulur bir bedeni yoktur ama, güçlü bir varlıktır yine de. Çok ince, çok kurnazca, çok hınzırca bir başkalık bu. Ama bir daha söylüyorum, yemin ediyorum ki, gene de bir yücelik, bir güzellik var bu rüzgârda."[23]

Yüceliğin tanımı, onun bedenden mahrum olduğu için temsil edilememesidir. Kant, 18. yüzyıl coğrafyasını suskunluk buyruğuyla baş başa bırakır: konuşulamayacak şeyler üzerine susmak gerekir; bedensizliğin imgesel ikamesi söz konusu olamaz. Kuşkusuz aynı buyruk aşka, kösnüllüğe ve acıya da dairdir. Asla bütüncül birer bedene sahip olan ve öznenin bireştirici etkinliği sayesinde imgeselleştirilebilen şeyler değildir bu türden içsel yaşantılar; onlar üzerinden yol almak gerek ahlaklılık gerekse yücelik yasasıyla çelişkilidir. Bununla beraber Kant, güzellik yasasının doğayla sınırlı olduğunu söyler: yüceden farklı olarak güzellik, sanata kurallarını veren doğanın sesidir. Diğer bir deyişle güzellik, doğanın imgeye ve görselliğe uygun formundan soluklanırken; yüce, formsuzluğu nedeniyle ele avuca sığmayan, kendi dışında ve kendi ötesinde bir şeye işaret eden ve asla imgeye çevrilmeyen bir şeydir. Yüce, idenin gizlenmesinden kaynaklanır ve çelişkili bir biçimde modern sanat ve modern estetik, gizlenmekte olan şeyi –ideyi, tanrıyı– gözler önüne serme arzusunun göstergesidir. Yüce bir bedenin yokluğu, onun temsillerinin varlık nedenidir.

Bu bağlam çerçevesinde bedene ve bedenin haysiyetine geri dönelim. Mevcuda taşınması olanaksız bir bedensizliğin mevcuda taşınması, modern sanatın imkânsız dinamiğidir. Bu nedenledir ki, bedenin bedensellikten ve duyunun duyusallıktan esirgenmesi, modernist sanatın ortak payesidir. Bu, bir anlamda Hıristiyan bir izleğin sürdürülmesi, ama Hıristiyanlığın Kant'ın yücelik buyruğuna yedirilmesi anlamına gelir. Ne var ki bu türden bir paye, iki yönlü bir açılım gösterecektir: Temsil edilmesi olanaksız olan şeyi temsilden koparmanın bedeli, bir yandan imgeyi göndermesinden bağımsızlaştırmak olacaktır. Öte yandan imge inatla, kendi tasavvurunu değil de tasavvurun ardında yatan ideyi temsil etmek isteyecektir. Yani beden imgesi bir yandan bedene dair her şeyi bütün bedenselliği (maddeselliği) içinde temsil etmeye başlarken –ki buna 19. yüzyılın çoğu akımı örnek gösterilebilir– öte yandan artık bedenin ardında yatan ve bedenselliği aşan şeyi temsil etmekten geri çekilir. Ne var ki yine aynı geri çekiliş, ayrıksı bir biçimde tersine döner

ve imge, temsil edilemez olan şeyi temsil edebilme adına inanılmaz bir çabaya girişir. Nesnesizleşmeye başlayarak bir yandan kendi dışında bir şey imlememe buyruğuna itaat etmeye, öte yandan kendi ötesindeki ideyi görselleştirmeye çalışan soyut sanat buna en iyi örnektir. Bir yandan artık göndermeye sahip bir bedeni olmayan, çünkü sanatsal bedenin kendine dönüşmüş olan bir şeydir modern imge; öte yandan idenin yerini alabilmek uğruna bedeni bedenselliğinden eden ve onun mutlak soyutlamasına giden bir şey. O nedenle modern sanat bedenin temsili yerine, bedenin bedenselliğinin, yani bedenin maddeselliğinin yadsınmasına dönüşür. Bu, Kant sonrası açılımın her iki ucu için de geçerlidir: ister imge bedeni değil de ondan ayrışmış bir şeyi temsil etsin –o halde zaten bedeni temsil etmemektedir–, isterse ide uğruna bedeni bedenselliğinden etsin, her ikisinin de ortak tavrı, bedenin ciddi bir çekilme hareketi içinde bulunmasıdır. Sonuçta beden idesinin yüceliği ve haysiyeti, bedenin yadsınmasına bağlıdır.

Şimdi kadın bedeni imgesinin geçirdiği dönüşümler üzerine düşünerek buraya kadar yaptığımız genellemelere daha bir gerçeklik ve somutluk kazandırabiliriz sanıyorum. Neden erkek değil de kadın bedeni bu türden bir dönüşüme tabi kılındı? Bu sorunun yanıtı sanırım basit: yüzyılların imgelemine göre gerek doğaya ve maddeselliğe daha yakın olan, gerekse zelil olma tehlikesini içeren beden eril değil, dişildir. Malum: erkek egemen toplumların arzu nesnesi dişil bedendir ve arzu, madalyonun –zillette koşut giden– ters yüzüdür. Oysa "estetik ide" denen şeyden, "hiçbir düşünce, yani hiçbir kavram ona denk düşemese, yani hiçbir dil ona ulaşamasa ve açıklık kazandıramasa bile, hayal gücünün düşünmeye zorlayan tasavvurunu anlıyorum," diye yazar Kant. Ama estetik ideden giderek uzaklaşan, kendini giderek yoran ve tüketen bir "haz amaçladığında... geriye ideden bir şey kalmaz ve... estetiğin nesnesi... giderek tiksinti verir."[24] Bu ahlaksal buyruğu arzu nesnesi olan dişil bedene dolayımladığımızda, estetik kipi son derece açıktır: kadın bedeninin gerek zilletten, gerekse arzudan yalıtılması için, onun maddesel hazzın ötesinde yatan idenin temsilcisine dönüşmesi gerekir. Kendi dışında bir şeye gönderme yapmaksızın sadece bedensel hazzı kışkırtmakla yetinen bir beden, –bunun cümlesini Kant böyle kurmasa da– zelil ve pornografiktir. Gerek zillete gerekse arzuya yol açan ve özgöndergesellik içinde salınan bedensel organlarsa, yine malum olduğu üzere, bedenin bedenselliğini vurgulayan, onun içerilerine işaret eden ve estetik idenin ifadesinden (Kant) uzaklaşan şeylerdir: "düşünen bir insan için sanatın en önemli mevzuu insandır ve insanın sadece dışyüzeyidir."[25] 18. yüzyılın ikinci yarısının yükselen değerleri olan estetik ve anatomi, birbirine zıt iki istikameti gösterir: amaçlanan, bedenin ardında yatan bedensizliğe yakınlaşmak ve temsil edilmesi olanaksız olan şeyi temsil et-

mekse eğer, o halde anatominin estetikten uzak tutulması gerekir: "Anatomi eğitimi, sanatçıyı kusursuzlaştıracağına imha etmiştir. Resimde ve sanatta derinin altına bakmak sakıncalıdır."[26]

Yunan heykellerinde olduğu gibi içi olmayan bir şeye evrilmelidir kadın bedeni; klasik estetiğin ve beden siyasetinin düşmanı olan iç organlar, sanattan men edilmelidir. Bu nedenle 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa sanatında yüce, soylu ve bedensellikten uzak ölü kadın bedenlerinin oynadığı rol bir yana –kadın tamamlandı/ ölü bedeni/ kusursuzluğun gülümseyişini taşıyor (Sylvia Plath)–; ideye kendini ödünç verdiği için giderek bedenselliğinden olan bir şeye dönüşür dişil beden. Sanırım dişil bedene dair *pathos*'a ilişkin bu feragat, Ingres'in Venüs resimleriyle başlayarak belirginleşiyor. Zaman ve mekân ötesi figürlerdir Ingres'in Venüs'leri; bedenlerinde bedenselliğin değil de, soylu bir yalınlığın, sessiz bir yüceliğin izini taşırlar.

Örnekler Paris modernizminden bilgisayar ortamının kokusuz ve ölümsüz sanal bedenlerine değin çoğaltılabilir. Ne var ki altı çizilmesi gereken, yalnızca bedenin içselliğinin değil, aynı zamanda özneyi kamusal duygudaşlıktan uzaklaştıran her türlü kişisel içselliğin de görsel sanatların uzamından adım adım uzaklaştığıdır. Lyotard'ın 20. yüzyılın sonlarına doğru dile getirdiği sav haklılık kazanmaktadır böylece. Modern sanatın kaçınılmaz dinamiği, temsil edilmesi olanaksız olan şeyi temsil etme arzusudur Lyotard'a göre; Kant'ın yücelik tasarımı, bu sanata damgasını vurmuştur. Kant sonrası "imgelem gücü, mutlağı temsil edecek biçimler üretmekten mahrum olduğunu" anlamıştır. "Ama... eğer... sanat... hâlâ yürürlülüğünü koruyorsa...", çelişkili görünen bir biçimde "gizemini" 20. yüzyılda bile "duyudan değil, *duyu-ötesi bir yerden* alarak korumaktadır."[27]

Nasıl Juan Gris çivi kavramı olmadan tek bir çivi resmi bile yapamayacağını söylemişse, beden idesi olmadan beden resmi yapmak, Kant'ın suskunluk buyruğunun tersine işleyerek olanaksızlaşır. 18. yüzyıl sonrasından 20. yüzyıla değin modern Batı sanatının ortak izleği, duyusallıktan uzaklaşarak, kendini temsil edilmesi olanaksız olan ideye adamaktır. Ne var ki temsili olanaksız olan ide imgesi, imge olma –yani ide olmama– özelliğiyle kendini çelişkili bir biçimde dayatır: onun için bedene dair imgenin apatik bir soğukluk içinde yüceltilmesi, 18. yüzyıldan itibaren giderek belirginleşen şaşmaz kuraldır.

Böyle bakıldığında 20. yüzyıl soyut sanatının ölçütlerinin de 18. yüzyıl estetik kuramcıları tarafından temellendirilmiş olduğu görülmektedir. Bunun nedeni, estetik kavramının duyulardan –*aisthesis*– koparılarak güzellik –*episteme aisthetike*– ile ilintilendirilmiş olmasıdır. Estetiğin ortak bir uzlaşıma dönüşerek müzelerde ve salonlarda sergilenmeye, okullarda okutulmaya, konser

salonlarında dinlenmeye başlaması, onun duyusallıktan ve duygusallıktan ayrıştırılarak ortak bir duygudaşlığa dönüştürülmesine bağlı olmuştur. Beden söz konusu olduğunda bu türden estetik bir duygudaşlık, beden üzerinden değil, onu aşan ide üzerinden gerçekleşebilir. Çünkü "yücelik bizi... doğayı bütünlüğü içinde, duyuötesi bir şeyin temsili olarak düşünmeye zorlamaktadır."[28]

Çelişkili bir biçimde hem güzelliğin hem zilletin simgesi olan dişil beden söz konusu olduğunda bu buyruğa kayıtsız şartsız itaat kaçınılmazdır. Görsel sanatlardan, estetik yasa gereği dişilliğin kösnüllüğünü törpülemeleri beklenir. Bir yandan kösnüllüğün ve duyusallığın, öte yandan acının ve vahşetin simgesi olan *çıplak ve açık ağız,* ağzın ötesinde bir şeye gönderme yaptığı için tartışmanın merkezine yerleşmiştir. Simgesel olarak ağzın kapalılığı, haysiyetli bir bedenin ilksel erdemidir: "Gözlerin yanı sıra ağız, yüzün en güzel kısmıdır... Eski üslubun figürlerinde dudaklar kapalıdır; tümüyle kısık olmasa bile geçmiş zamanın bütün tanrısal, hem dişil hem eril figürlerinde aynıdır; özellikle özlemden ve aşktan esriyen ve bu esrimeyi görselleştiren Venüs'ün ağzıyla erkek kahramanların ağzının kapalılığı aynıdır..."[29]

Ağzın kapatılmasına ilişkin bu buyruk, 18. ve 19. yüzyıl görsel sanatlarında açık seçik gözlenir. Ağız, içerisi ile dışarısı arasında bir eşiktir ve yalnızca ağza ilişkin değil, içerisiyle dışarısını ayıran tene dair diğer sınırların da korunması, bu yasanın buyruğu gereğidir. Ama bedenden feragat ve haysiyet, sadece sınırların korunmasına değil, aşılmasına da bağlıdır. Çünkü sınırlar korunsa bile onlar *aisthesis*'e bağlı görüngüler alanına işaret edecek, bedenin ardında yatan ide kendini ortaya koymayacaktır. Böyle bakınca plastik sanatlarda idenin özgürlüğüne ulaşması, Schiller'in kavramsallaştırdığı üzere güzelliğin, görüntünün özgürlüğüne erişmesiyle mümkündür. Bu, görüntünün ide adına kurban edilmesi anlamına gelir. Görüntü, ide karşısında öylesine silikleşmelidir ki, kendi ötesindeki görünmezliği gözler önüne sermeli ve kendi bedenselliğine işaret etmemelidir: "İnsan görüntüsünün yüceliği... hakkında söylenmesi gereken, yargıyı belirlerken... onun organlarının oluşturduğu bütünlüğün... estetik yargıya evrilmesine göz yummamak"[30] gerektiğidir. İlk okuyuşta karmaşık görünen bu cümle, insan bedenine özgü haysiyetin, aslında *aisthesis*'le değil, yücelikle ilintili olduğunu ifade ediyor. Eğer bedenin haysiyeti, duyulara bağlı *aisthesis*'in aşılmasını gerektiriyorsa, o zaman onun duyulara bağlı bir yargıya çevrimlenmesinden kaçınmak gerekir.

Ama duyusallıktan kaçınmak, plastik sanatların maddeselliğini de aşmak gerektiği anlamına gelir. Yani sanatçı, resim ya da heykel yaparken ideyi öylesine ön plana çıkarmalıdır ki, heykelin ya da resmin maddesi olan kil, çamur, alçı, renk, vb. maddelerin görüntüsünün kaybolması, bunların yerlerini ça-

murun ya da rengin ardında yatan şeye bırakması gerekir. Görüntünün özgürlüğe erişmesi –ki özgürlük, ideler evrenine özgü bir kavramdır–, görüntünün ideye yakınlaşmasıyla gerçekleşir. Böyle bakıldığında apatinin, yalnızca insan bedenine, duyuya ve duyguya ilişkin değil, sanatın maddeselliğine de ilişkin bir buyruk olduğu görülüyor. Plastik sanatlar, renk üstünden rengi ve çamurun üstünden çamuru aşmaya kadir oldukları zaman, özgürlük uzamına erecek ve bedenin haysiyetini gözler önüne serecektir. "Bütün renklerin soyut temelinden"[31] söz eder Hegel; yücelik ve haysiyet uğruna idenin soyutluğuna ulaşmak gerekir.

Kuşkusuz bu talep, Lessing'in edebiyat ile plastik sanatlar arasında getirdiği ayrımı aşarak –ya da daha doğrusu, plastik sanatlardan şiire sıçrayarak– edebiyat alanında da kendini göstermektedir. "Eğer çağımızda açlığa benzer bir şeyle madde aranıyorsa, o zaman böyle bir arayışa hakiki sanatın ve hakiki şiirin yoksunluğu olarak bakmak gerekir," diye yazar Schelling; "sanatın kullandığı maddenin, elementlere özgü halden ve kabalıktan kurtularak kendi başına bir organizmaya dönüşmesi lazımdır. Böyle bir madde, simgesel bir maddedir. Genel bir simgeciliğin olmadığı yerde, şiirin iki aşırılığa düşmesi kaçınılmaz bir hale gelecek ve şiir, bir yandan maddenin kabalığına teslim olurken... öte yandan idelerin kendilerini olduğu gibi, ama varolan nesnelerden bağımsız olarak dile getirecektir."[32] Schelling'in kurduğu bu cümleler, yalnızca Kant sonrası imgenin iki uçlu açılımına değil, aynı zamanda onları geçirgenleştiren bir alan arayışına da işaret eder. Schelling'in simge dediği öyle bir şeydir ki, organikliği ideye katlayarak sanatın maddeselliğini aşmayı bilmiş; ama bunu –sonraları mesela soyut sanatta görüleceği üzere– sanatın somut nesnesinden feragat etmeden gerçekleştirmiştir. Ne var ki renklerin Hegel'in dile getirdiği biçimde soyut temeline nasıl ulaşıldığı, hangi araçlarla böyle bir temelin arzulandığı ya da idenin organik bir simgeyle nasıl görünür kılınacağına ilişkin soru, modern sanatın atardamarlarından biridir.

Sanatsal pratiğin bütün eylemlerine sızan bu ahlaksal gereklilikten en büyük pay, en maddesel ve en duyusal olarak kurgulanan şeyin, yani kadın bedeninin nasibi olmuştur. Parantez açarak söylemeliyiz ki eşcinsellik, 20. yüzyılın ortalarına gelene değin, beden ekseninde tartışılan bir konu değildir. Bedenselliğin yoğunlaştığı beden eril değil, dişil bedendir. Üstelik bu, yalnızca ağzın ya da cinsel organın ürkütücü ve geniş yarığında değil, kadının bedeninde taşıdığı her türlü izde de kendini gösterir: içerisiyle dışarısının birbirine karıştığı, doğururken, emzirirken, kanarken içerinin dışavurduğu bir bedendir dişil beden; sadece ağız değil, bedenin dış yüzeyinde kalan meme uçları bile içeriye işaret etmekte; erken bir ölümü anıştıran birer eklemeye dönüşmektedir. Bedenin ardında yatan ideyi ve haysiyeti böylesine tehdit eden, at-

tığı her adımla içselliği dışarıya katlarken dışarıyı içeriye çevrimleyerek korunması gereken bütün ayrımları birer skandal haline sokan böyle bir topografyanın estetik yasayla çelişmesi kaçınılmazdır. Dişil bedenin maddeselliğini ve duyusallığını aşarak kendini cismanilikten soyutlaması olanaksız olduğu için, onun estetik yasaya uyumlu kılınması, 18. yüzyıl sonrası sanat için ciddi bir kışkırtmadır. Maddenin ardında yatan soyut temel, ne denli cinsiyet ötesi olması istenirse istensin, eril bir temeldir ve estetik yasa, eril bir yasadır. Söz konusu yasanın, maddenin kabalığına teslim olmaması, hiç değilse yontulması lazımdır. Yontulmadığı, duyusallığın zilleti haysiyete ve güzelliğe katlanamadığı yerde ise kabalığı kurban etmek gerekir. Açık ve bağıran bir ağız, yasanın erilliğine ve haysiyetliliğine yöneltilen bir tehdittir: doğum anıyla ölüm anını, acıyla kösnüllüğü birleştirir. Eğer zillet, ölmekte, çürümekte ve organik bütünlüğünü yitirmekte olan bedensel maddeye ilişkinse, farklı mecralardan akarak gelen tehdit ve kışkırtma, ağzı açık kadın imgesinde kesişir: "sindirilemeyen, yokedilemeyen ve insansılaştırılamayan şey, beni... yaralanabilirlikle ve *pathos*'la yüzleştiren, aslında benim doğal, maddesel ve annesel doğumum... 'Ağzın geniş çıplak yarığı' –annenin çığlığı, çocuğun çığlığı– doğal doğumun çığlığıdır. Lessing'in görsel sanatlara karşı beslediği antipati aslında sözcüğü sözcüğüne –*pathos*'a karşı *pahtos*–, ...insanın doğmuş olmasından kaynaklanır. Maddesel-duyusal sanatlar olarak resim ve heykel doğum olgusunun izin taşır ve bu nedenle tiksinti kipini hatırlatma tehdidi altındadır..."[33]

IV.

> "Bizim dikkatimizi çekmek için ne yapabilir acılı gövde, bize acının görüntülerini sunmak dışında?
> Ya can?
> Acı çeken canın, kendinden önerebileceği tek bir imge olsun yoktur.
> Acı çektirendir o, kendi acısını bir başına taşır."
>
> Edmond Jabés, *Biricik Bir Son Kaygısı*

18. yüzyıl sonrasını belirleyen temsil mantığı, bir kurban mantığıdır. Temsil edilemez olana vücud buldurmanın gizemi, bir yandan suskunluk yasasıyla çelişirken öte yandan temsil edilemez olanın soyutlamasına gider. Soyutlama uğruna o güne değin nesnesi olan figürasyondan, anlatımdan ve illüstrasyon-

dan feragat eder sanatçı; artık arzusu, nesnenin ötesinde yatan şeyin kendine dönüşmektir. Bu metinde bu tavrın aldığı çeşitli biçimleri tartışmayacağım. Ancak kübizmden soyut anlatımcılara, "modern" diye hatalı bir biçimde aynı kefeye konan sanatın ortak paydasının bu olduğunu söylememiz mümkün. Ama nasıl suskunluk yasası suskunluğu aşmaya kışkırtıyorsa içsel dışavurum olanaksızlığı da dışavuruma, toplumsal estetik yasası da estetiği kırmaya kışkırtır. Müzeler güzel nesnelerle, operalar güzelduygulu insanlarla dolup taşarken "müzelerimiz doluyor ve Yunan üslubunun saf çıplak figürlerini gördüğümde tiksiniyorum,"[34] diye yazar Nietzsche; modern topluma dayatılan estetik kipi, 20. yüzyıla gelindiği ve İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkıldığı an artık hemen her yerdedir. Lessing, Kant, Schiller ve diğerlerinin öncülü olduğu estetik program, savaşın yıkımından sonra artık yeniden inşa edilen kentlerin günlük yaşamına sızmaya başlar ve 80'li, 90'lı yıllara gelindiğinde katlayarak artan bir güzelleştirme harekâtı gözlenir. Tren istasyonlarından alışveriş merkezlerine, sokak kaldırımlarından yeşil alanlara kentler güzelleştirilerek güzelliğin yaşantılanabileceği birer mekâna dönüşür; güzeli kamusala katlayarak ortak bir uzlaşım oluşturma düşü, günlük yaşamın çeşitli alanlarında gerçeklik kazanmış gibidir.

Aynı düş, insan bedeni için de geçerlidir: yüzü giderek daha az kırışan, saçları giderek daha az ağaran bir bedendir insan bedeni; hele 80'li yıllara gelindiğinde, Winckelmann'ın dile getirdiği ve Venüs'ün ağzıyla erkek kahramanların ağzını eşitleyen arzu sanki gerçek olmuş, kapalı ağız simgesinde dişil beden, bedensellik ötesi bir yere taşınarak, erillikle birleşmiştir. Nasıl zamanında "eski üstadlar mistik bir anlamla tanrılara iki cinsiyeti birleştiren bir özellik bahşetmiştir," diye yazmışsa Winckelmann, dişillikle erilliğin birbirine yaklaşması ve ayrıcalıklı bedenselliğinden ve kösnüllüğünden yalıtılması izleği, yalnızca eski üstadların ya da 18. yüzyıl sanatçılarının imgeleminde değil, 20. yüzyılın piyasa ekonomisine dayalı 80'li, 90'lı yıllar uzamında da kusursuzluk kazanmıştır. Söz konusu yılların evreninde –kadın olsun erkek olsun– stilize edilmiş güzellikleriyle doğadan çok doğa-ötesini, bedensellikten çok beden-ötesini çağrıştıran kusursuz beden protezleri; terlemeyen, sakalları çıkmayan, saçları bozulmayan, etleri kırışmayan, göğüsleri sarkmayan bedenler ortaya çıkmıştır. Genç, neredeyse yeniyetmeliği, –Baudrillard'ın deyişiyle kızoğlankızlığı– çağrıştıran bedenlerdir bunlar; morlaşan tırnaklarla kırlaşan saçlar, sarkmış memelerle yağlanmış karınlar yoktur bu evrende; onlar, bedenselliğin olanca etselliğiyle sanal dünyaların ortasına çöreklenecekleri ve insana bedenselliği, ölümlülüğü ve zilleti hatırlatacakları için ağızlarını açarak iç organlarına asla işaret etmemektedir.[35]

Dahası günlük yaşama yedirilen estetik kipin kullandığı materyal bile

Hegel'in cümlesini kurduğu şekilde değişmiş, yalnızca beden duyusal maddesinden değil, sanat da duyusal materyalinden feragat etmiştir: tuval ya da renk gibi duyusallıklara bağlı değildir artık sanat; bilgisayar ya da video ortamı, maddeselliği katlayarak artan bir hızla yitirmektedir. Üstelik yeni materyal teknolojileri bununla da kalmamakta, sanayi maddelerini bile estetik birer ürüne dönüştürerek bilgisayar simülasyonuyla gerçekleştirmektedir. Lyotard'ın 1985 yılında Paris'te açtığı sergisine, *L'immateriaux* başlığını vermiş olması hiç de rastlantı değil.

Böylece yaşamın estetikleştirilmesine katkıda bulunmuş olmasına karşın hâlâ sanat diye ayrıştırılan uzamda, tam da böyle bir güzelleştirmeye karşı gösterilen tepkiye gelmiş oluyoruz. Aslında bu tepki, yüzyıl ortalarından çok daha önceleri de –üstelik bizzat içselliğin ve genelin sınırlarını genişletmeyi arzulayan Romantikler'de bile– ortaya çıkmıştır, ama en bariz biçimde kendini göstermesi, yüzyıl ortalarında beliren iki isyanla olmuştur. İlk amaç, bedenselliğe kendi ötesinde bir yere gönderme yapmayan bedenselliğini geri vermekse, ikincisi, estetik uzlaşımdan kaçınarak *aisthesis*'i yeniden kişinin şahsen yaşantılayabileceği özel bir duyusallığa dönüştürmektir. Bu iki arzu, sanırım İngiliz ressam Francis Bacon'da, yaptığı papa tablolarında belirgin bir biçimde kesişiyor. Gerek Velazques'e ve Munch'a, gerekse Kutsal Peter kilisesi içinde tahtıyla taşınan Pius XII.'nin bir fotoğrafına gönderme yapan ve papanın geniş ağzını sonuna değin açan tablolardır bunlar; ancak bununla da yetinmez, papayı ve onun ağzından çıkan çığlığı hayvan leşleriyle birlikte resmederler. Tanrının çifte anlamda suretidir papa: hem insanoğludur, hem İsa'nın yeryüzündeki temsilcisidir. Bu özelliğiyle insanın çektiği acıları taşıyan haysiyetli bir bedendir papanın bedeni; bu türden bir acının görselleşmesi, Hegel'e göre sanatın oldum olası sınırında yer almıştır.

Metnin bu bölümünde, tam da bu nedenle Bacon üzerinde durmak istiyorum; resimlerinin çözümlemesine girişmek için değil, bu resimlerin sorduğu soruları tartışarak aynı soruları 80'li yıllardan sonra yaygınlık kazanan ve –adı üstünde– zelil sanat denen tavırla ilişkilendirmek için. Diğer yandan yalnızca güzel imgelerin ve görüntülerin sonsuz estetik dolanımının değil, güzelliğe bilinçle karşı çıkan anti-estetik imgelerin bile anesteziye yol açabileceğini biliyoruz. Bu yüzden Bacon değerlendirmesiyle meselenin bu yanına eğilmemize imkân sunan Gilles Deleuze üzerinden yol alacağım.

Deleuze, Francis Bacon üzerine yazdığı kitapta anlatımcılığa dayanan figürasyonu aşmanın iki yolu olduğunu söyler: ya soyut biçimlere ulaşmaya çalışır sanatçı, ya da figürün kendisi sayesinde anlatımcılığı başka bir yere taşır. Ancak her ikisinin de ortak tavrı, Lessing'in dilselleştirdiği izleği sürdürmeleridir: artsüremlilik içinde eyleyen yazınsallığın aksine anın sonsuzlaştırılması-

na dayalı bir araçtır görsellik; onunla görselleştirilen kısacık andan maksimum kâr çıkarılması gerekir. Maksimum kârdan anlaşılan, anlık bir görüntünün zamansızlığa evrilmesidir. Dolayısıyla tavırlardan biri, Kant'ın mutlak emir kipi doğrultusunda figürü figürden soyutlarken diğeri çivi çiviyi söker mantığıyla hareket etmekte, figürü figüre yedirmektedir. Ne var ki Deleuze'e bakacak olursak Bacon, figürlerin böyle bir çifte katlanması –figürün figürle kırılması– sayesinde değil, onların dolayımsızlığı sayesinde anlatımcılığı aşmayı başarmış ve bunu, Cézanne'ın "sansasyon" dediği şeyi gerçekleştirerek yapmıştır. "Sansasyonla ilgili duyusal bir biçimdir" ona göre figür ve Bacon'un beden figürleri "dolayımsız olarak... sinir sistemini etkiler."[36] Bunun nedeni, "soyutlama beyne hitap ederken" duyusal figürlerin "kendi de etin bir parçası olan"[37] sinir sistemine etki etmeleridir. Sinir sistemini yok sayacağına sinirlere seslenen bir dokunuşta, çığlıkta ya da acıda sansasyonun kendini oluşturan ve Deleuze'e göre temsil edilmesi olanaksız olsa bile duyumsanan bir şey vardır.

Duyumsama, bilindiği üzere bir yandan *perception* ya da *sensation* anlamına gelirken, öte yandan *aisthesis* kavramını da içermekte, soyut resmin duyu ötesi estetizmine karşı gelmektedir. Bir dokunuşu, çığlığı ya da acıyı temsil edeceğine resmini acının ve çığlığın kendine dönüştürmeyi ve resme bakan kişinin duyularını ve sinir sistemini harekete geçirmeyi başarmıştır Bacon Deleuze'e göre; soyutlamanın beyne hitap eden mesafeli düşünselliğinden ayrılarak figürasyonu aşmıştır. İlginçtir ki Lyotard da benzer bir şeyi Barnett Newman'ın figürden uzak resimleriyle gerçekleştirdiğini söyleyecek; onun soyut ve monokrom resimlerinin temsil edilemez olan vahyi ikame edeceklerine, vahyin kendisine dönüştüklerini öne sürecektir. Gerçi birininkinde acının kendine dönüşmektir amaç, diğerininkinde tanrısal *epiphania*'nın kendisi olmaktır. Ama soyutlama yoluyla ya da figür sayesinde olsun, her ikisinde de yönelim, temsil edilemez olan şeyi –ideyi ya da acıyı– temsil ederken temsil edilen şeyin kendisine dönüşmektir. Ne var ki soyutlamayı sevmez Deleuze; o, figürün, soyutlamanın asla kadir olmadığı bir gerilim yarattığını düşünür: soyutlama, soyutlamasına gittiği şeyi indirgeyerek aslında münzeviliğe çekilmekte; bu türden bir münzevilik ise neredeyse dinsel bir kurtuluş yanılsaması vermektedir göze. Daha da ileri giderek soyut sanat için "Péguy'un Kant ahlakı için söylediği şeyi" söylemek gerektiğini yazar Deleuze: "Soyut sanatın elleri temizdir, ama elleri yoktur."[38]

Böyle bakınca kuşkusuz elleri vardır ve elleri temiz değildir Bacon'un; dahası bu eller, kanlı, cerahatli, kemikli, acılı ve gergindir. Ve doğrudur; kendi deyişiyle Monet günbatımını nasıl resmettiyse çığlığı öyle resmetme düşüncesine ömür boyu sadık kalmıştır Bacon; "günün birinde insan çığlığının en iyi

resmini"[39] yapmayı amaçlamış ve insan çığlığını insan etiyle ilişkilendirmiş, mezbahalarda kesilen hayvanların böğürtüsüyle insanın yarası içinde çıplak ete dönüştüğü anda ağzından çıkan çığlık arasındaki ortaklığı vurgulamış, insan ile hayvan arasındaki o belirsiz sınırı ortak bedensel acıda buluşturmuştur. Üstelik bunu, yalnızca kendisinin ve diğerlerinin dokudan ve sinirden oluşan ağızlarından çıkan çığlıkla yapmamış; bedensel acıyı, basbayağı İsa'nın yeryüzündeki temsilcisi papanın ağzından çıkan çığlıkla ilişkilendirmiş; bedene dair hıristiyan haysiyetini yerle bir etmiştir. Eğer yeryüzündeki en haysiyetli nesne insan bedeniyse, yüzyılların bilgisini kırmak uğruna Bacon'un bedeni hayvan leşleriyle birlikte resmetmekten başka çaresi yoktu. Ağzını sonuna kadar açan ve bağıran papalardır Bacon'un resmettiği papalar; Bacon haysiyeti, insana özgü zilletle değil, hayvanların böğürtüsüyle ilişkilendirir. Yani insan bedeni haysiyetli ya da zelil değil, diğer organik nesneler ya da hayvanlar misali tiksinçtir. O yüzden mezbahalık hayvanla, çığlığın ve acının kendine dönüşmüş –yarım kalmış, parçalanmış, ağızları sonuna değin açık– insan yüzü arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır Bacon; acı çeken insanın iç organlarını dışarı devşirmiş; acı, hayvanın etiyle insanın etini bir kılmış, acı çeken insanla acı çeken hayvan arasındaki sınır yokolmuştur. Böyle bir eşitlikte, papaya biçilecek özel bir paye yoktur. Kuşkusuz Bacon'un papayla özel olarak böyle uğraşmış olması, onun papayla tersinden bir meselesi olduğu anlamına gelir. İşte Deleuze'e soracak olursak –o bunu böyle dilselleştirmese bile– tam da bu nedenle acının soyutlamasına gideceğine acıyı duyusallaştırarak figürlerini resmettiği şeyle eşdeğer kılmıştır Bacon; hayvan olsun parçalanmış bedenler olsun figürleriyle acıyı imlemiş; etin yaralanabilirliği, insanla hayvanı aşan ortak bir özellik olarak kendini ele vermiştir. Et, isterse papanın kutsal bedenine ait olsun, kendi dışında bir yere götürmemekte, olduğu yerde –artık görüngüler evreni bile denemeyecek, çünkü ideden yoksun olan bir uzamda– çürümektedir. Bunun için sanki bir şey anlatmayan ve öykülemeyen ya da bir şeyin resmini yapmayan, yalnızca acının kendine dönüşen birer sansasyondur bu resimler; beden onu bir arada tutan ve örgütleyen organlarından kurtularak etini ve sinirlerini açığa sermiş; kendini savunmasızca dışavurmuştur. İçi ya da dışı belli değildir artık bu bedenlerin; bedensel eklemeler bedenin kendine dönüşmüş, *ergon* ile *parergon* arasındaki hiyerarşi aşılmıştır. Onun için bir merkez etrafında dönen bütünlük tasavvurunun kırıldığı resimler gibidir bunlar; bireştirici bir yeti olan güzelliğe meydan okumakta; bedenin formunu, ağzın formsuzluğuna devşirmektedir. Değil mi ki doğada güzellik, onun formundan kaynaklanmakta; formu ve bedeni olmayan bir şey –acı– kendini bu resimlerde imgeye katlamaktadır, o halde böyle bir imge, 18. yüzyıldan bu yana süregelen estetik anlayışa meydan okumaktadır.

Dolayısıyla –papa örneğinde olduğu gibi siyah-beyaz bir ikonografinin sakıncası bir yana– bedeni diğer nesnelerden ayıran özellik ortadan kalkmakta; kendi ötesinde bir uzama gönderme yapmak şöyle dursun, insan bedeni diğer organik nesnelerle ortak olan ölümlülüğüne işaret etmektedir. Sanırım bu nedenle Deleuze'ün kastettiği, aslında Bacon'un *mutlak bir mesafesizlik* sayesinde sinir sistemine etki edebilmiş olmasıdır. Üstelik söz konusu olan, çifte bir mesafesizliktir. Seyirci, aynı anda hem bedenin ötesinde yatan bir şey olmadığı gerçeğiyle baş başa kalmakta hem de böyle bir gerçeğe mesafe kazanamamak bir yana, insan bedeninin kasaptan satın alınan et misali çürüyebildiğine, kokuşabildiğine ve renginin değişebildiğine tanık olmakta, içle dış arasındaki ayrımı, sağıyla solunu karıştırmaktadır. Tanrısal haysiyet yoktur ve bedenin içerisi, dışarıya devşirilmiştir. Organların denetimini yitirdiği, çıplaklığın savunmasızlığa dönüştüğü böyle bir uzam, kasap çengellerinde asılı duran etin içinde barındırdığı gerginliği ve yaralanabilirliği açık etmekte; böyle bir açıklık ise ona bakan kişinin midesini ve sinir sistemini ayağa kaldırmaktadır.

İnsan bedeninin onu diğer organik nesnelerle eşitleyen tiksinçliği o güne değin görülmediği, aksine beden, beden ötesi bir uzamda yüceltildiği içindir ki –Deleuze'e sorarsak Klee'nin dediği gibi– görünmeyen bir şeyi görselleştirmiştir Bacon; görünmesi olanaksız olan acıyı duyusallaştırmıştır. Nitekim bu nedenle –Deleuze'e göre– hayvanların ayak seslerinin duyulduğu, kuşların uçuşunun algılandığı, etin kanlı ve yaralı kokusunun alındığı bir resimdir Bacon'un resmi; mesafesizlik, soyut sanatın yapmaya çalıştığı şeyin ötesinde figürasyonu kırmakta; figür üzerinden acıyı figürle ilişkilendireceğine, tercihini acıdan yana kullanarak figürü acının kendine katlamaktadır.

Kuşkusuz bu çaba, güzel bir uzlaşım olarak estetiği toplumsaldan geri almak ve *aisthetisis*'e apatikleştirilmiş duyusallığını iade etmek içindir. Bacon, yüzyıllara damgasını vuran ide ile görüngü arasındaki ayrımı yokederek bedeni haysiyetten ve zilletten mahrum etmek ister, ama aynı zamanda bedene bedenselliğini ve duyusallığını geri vererek bedenin beden-ötesi bir şey olmadığına işaret etmek de ister. Böyle bakınca yüzyılların apati buyruğunu kırar Bacon; bedeni apatiyle değil, mutlak bir *pathos*'la ilişkilendirir. Pathos ise, her türlü denetimin ve mesafenin yitmesi demektir. Yüzde yüz bir özdeşleşme ve yüzde yüz bir özdeşleyim temelinde görselleşen resimlerdir bunlar; duygudaşlık, insanlığa özgü yüce ortaklığından koparılır ve seyirci, kendi şahsi duygularıyla ve duyularıyla baş başa bırakılır. İster kişiyi huzursuz etsin, isterse onu tedirginlik üzerinden yüce bir yere sürüklesin, toplumsal bir beğeniye uymaya ve yönlendirmeye çalışacağına ona karşı çıkan resimlerdir Bacon'un resimleri; bedensel acının görüntüsünü, hiçbir "estetik" kaygı gözetmeksizin, tuva-

le geçirirler.

Ne var ki Bacon resimlerinin sarsıcılığı, çarpıcılığı ve yüzyılların bilgisine meydan okuyuşu bir yana, figürle soyutlama arasında getirdiği ve tercihini figürden yana kullandığı ayrım ile Deleuze'ün önemli bir farkı gözden kaçırmış olduğunu düşünüyorum. Baconvari bir mesafesizliğin yeni bir mesafeye yol açtığını, acının ve bedenin bu türden dolayımsız dışavurumunun ona bakan göze yeni bir mesafe kazandırdığını, acının dışavurumunun acıyı asla ikame edemeyeceğini görmezden gelmiştir Deleuze. Cézanne'dan hareketle "sansasyon" dediği şey, aslında kendini kendi dolayımsızlığıyla ele veren bir kendiliğindenliktir. Ne var ki duyulara ve sinir sistemine hitap eden bu türden bir dolayımsızlık anlık bir uyarıya yol açsa da, ardından hemen tacize dönüşebilmekte; sansasyon, kendi mesafesizliğini ve acıya dönüşen görselliğini dayatarak, seyircinin, resmedilen mesafesizliğin ve dışavurulan içselliğin bir parçası haline gelmesini talep etmektedir. Bu, bir yandan bakan kişinin tahammül sınırlarını zorlarken öte yandan kendi sunduğu görüntünün görüntülenen şeyle –bedensel acıyla– eşdeğer olduğunu iddia eden ve Handke'nin "hayvansal terk edilmişlik"[40] dediği acıyı utanmazcasına başkalarına sunan ve başkalarını bu acıya katlanmaya zorlayan bir tavırdır; Bacon resimlerinin, figürasyondan kaçarken soyutlamaya gitmeme uğruna kapıldığı bir buyurganlık kipi vardır.

Böyle bakınca –bir yandan tahrike öte yandan tacize yol açan– garip bir müstehcenlik egemendir bu resimlere; bedensel ve etsel acıyı sonsuz bir dolayımsızlık içinde görünür kılar gibi yapan Bacon, bedenin yakın plan parçalanmışlığıyla aslında acıyı acı çeken bedenlerden yalıtmakta; acının kemiklere ve sinirlere indirgenmiş mesafesizliği ona bakan gözü ilk başta kendi içine alırken sonra hemen yeni bir mesafeye fırsat tanımakta; bedensel acı, garip bir biçimde kemiğe ve kana dönüşerek gözün duyarsızlaşmasına yol açmaktadır. Nasıl televizyondaki dehşet sahnelerine ısrarla tabi tutulan seyirci, gün be gün sürdürülen bu dehşet ve acı imgeleri karşısında duyarlılaşacağına köreliyorsa, bire bir sinir sistemine etki eden Bacon resimleri de kısa sürede törpüleyici hale gelmektedir. Malumdur, anestezi duyusal acıdan kaçınmak içindir ve sinir sistemini bu denli tedirgin eden bir uyarı, kısa sürede uyarısızlığa dönüşmektedir.

Bir yandan "yalnızca dile karşı gelen bir şey değildir bedensel acı, dili yok eder, bizi konuşmayı öğrenmeden önce yalnızca seslerin ve çığlıkların egemen olduğu zamana geri gönderir."[41] Ama öte yandan acının görüntülenmesi ve dilselleştirilmesi kadar "duyarsızlaştıran bir şey olamaz,"[42] çünkü böyle bir görüntü ve imge acının kendisi değil, sadece bir acı imgesidir. "Acı çeken canın, kendinden önerebileceği tek bir imge olsun yoktur."[43]

Bu yüzden sanki acının müstehcenliği olarak nitelenebilecek bir resimdir Bacon resmi; Baconvari bu mesafesizlik temelde acının mesafesizliğini duyusal bir mesafeye dönüştürerek duyusallığın elinden duyusallığını çekip almaktadır. Bunun nedeni, Deleuze'ün savladığının tersine, Bacon'un acıyı soyutlama yoluyla değil, figür yoluyla aşma çabasıdır. Figürasyondan kurtulma uğruna acıyı figür sayesinde aşma denemesi, amacına ters düşen iki sakınca içerir: bir yandan acı figürüyle karşı karşıya kalan göz, acı istilasına uğrayan televizyon seyircisinin durumunda olduğu gibi acıya karşı duyarlılığını yitirmekte; acının dolayımsız mesafesizliği, acıya ilişkin mesafeyi çoğaltmaktadır. Öte yandan görüntülendiği anda acı, bundan böyle artık çekilen değil, artık yalnızca ona bakan kişiye görünmeyi arzulayan bir acı olarak kendini ele vermekte, böyle bir sunuş kaçınılmaz olarak acıyı nesneleştirmektedir.

Bu yüzden acı görüntüsü altında saklanan bir tür giyinikliğe dönüşmektedir acı; görüntü, mesafesiz olduğunu iddia etmekte, ne var ki kendini acı haliyle dışarı vurduğu an kendini acılı bir gövde görüntüsü ardında gizlemektedir. Eğer imgeyi en geniş anlamıyla "yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm"[44] olarak tanımlıyorsak, Baconvari biçimde dışavurulan ve müstehcenleşen acı imgesi, acıyı soyutlamayla değil, figürle yeniden yarattığı sürece görüntülenen şeyle görüntü arasındaki farkı görmezden gelmeye mahkûm kalmakta; böylece her şeyi acının türevine dönüştürebilmektedir.

Nasıl Baudrillard her şeyin cinsellik imgesine dönüştüğü bir uzamda cinselliğin işlevini yitirdiğinden yakınıyorsa, Baconvari bir acı uzamında da her şey acının türevine dönüştüğü ve acı ile imgesi arasındaki fark gözetilmediği an acı da müstehcenleşmekte, kendi mesafesizliği içinde acı çeken bir beden, her şeyi acısal bir sansasyona dönüştürmektedir. Oysa Cézanne kullanmış ve Deleuze kuramsallaştırmış olsa da tehlikeli bir kavramdır sansasyon; "görüngübilimcilerin dediği gibi bir dünyada-olma-hali"ni dile getiren ve bir yandan "ben sansasyon *olurken*" öte yandan "sansasyon sayesinde bir şeylerin *olduğu*"[45] bir kavramdır; "resmedilen şeydir sansasyon. *Resimde resmedilen bedendir, ancak nesne olarak yeniden üretildiği şekliyle değil; kişinin bu sansasyonu yaşayan kendi bedeni olarak yaşantılandığı şekliyle bir bedendir* (Lawrence'in Cézanne'ı betimlerken dediği 'elmanın elma olma haliyle')."[46]

İşte sansasyon kavramının sakıncası buradan kaynaklanmakta ve resmedilen beden, seyircinin kendini yaşantıladığı bir bedene dönüştüğü zaman devreye giren mesafesizlik yüzünden anesteziye yol açmaktadır. Gerçi bu türden bir çaba, estetik uzlaşımdan ve duygudaşlıktan kaçınarak kişiyi kendiyle ve kendi yaşantısıyla baş başa bırakmak adına gerçekleşir; ne var ki bu türden bir yaşantı soyutlama değil de figür üzerinden gerçekleştiği sürece kişi kendi mesafesizliğine yeniden mesafe kazanamadığı için uyarı, uyarısızlığa evrilir.

Bunun konumuz açısından önemi şu: Bu bölümde özellikle seçtiğimiz Bacon örneği, 18. yüzyıldan bu yana süregelen emir kiplerini alabora ederek duyusuzluğa ve duygusuzlaştırmaya ilişkin yasayı duyarlılığa evriltmiştir. Ancak 18. yüzyıl sonrası estetiğin yol açtığı duyarsızlık –ya da ortak duygudaşlık– Baconvari figürlerin mesafesizliğiyle kırılamamakta; uyarısızlık, uyarı ile uyarısızlık arası bir yarıkta sarkaç misali salınamamakta; seyirci, anesteziden uyanamamaktadır. Haysiyetin diğer yüzü olan zillet devreye girmediği sürece, kişinin Bacon resimleri üzerinden kendini yeniden yaşantıladığı duygu, tiksinti ve iğrenmede takılı kalmakta; resimden gözlerini kaldıran ve yeniden kendine dönen seyirci, acıyı unutarak uyanmaktadır. "Zekice söylenmiş olduğu gibi tiksindirici biçimde asıllarına benzeyen portreler vardır."[47]

V.

> "Güzel sanatların ulus karakteri konusundaki şaşmaz etkisi bir yana, yasanın yakın denetimini talep eden bir etkisi de vardır. Güzel insanlar nasıl güzel boy heykelleri oluşturursa aynı heykeller yine insanları etkiler ve devlet güzel insanları güzel heykellere borçludur. Ama bizde annelerin narin hayal gücü kendini dehşetten başka bir şeyle ifade edemez."
>
> Lessing, *Laokoon*

Bedenin kamusal bir uzlaşıma katlanarak estetize edildiği yerde, duyuları ve duyuların ardında yatan şeyi duyu ötesinde değil de bedenin derinliklerinde arayarak sahici, gerçek ve duyusal bedeni yeniden kazanmaya girişen bir program ortaya çıkar. Bu türden bir programın 20. yüzyılın 60'lı yıllarından başlayarak 80'lerde hareketlilik kazanması ve sözcülerinin kadınlardan ve özellikle kadın fotoğraf sanatçılarından oluşması, daha önce değinilen nedenlerden ötürü asla rastlantısal değildir. Dişil beden, haysiyetten ziyade zillete teşnedir, çünkü güzellik ve haysiyet uğruna kendi duygulanımlarını ve duyarlılıklarını yenememektedir. Lessing'in *Laokoon*'u yazdığı 1764 senesinde Kant, bunu açık seçik dile getirmiştir: "Bana sorarsanız, ben cins-i latifin ilkelere uyma yeteneği gösterdiğine inanmıyorum."[48]

Bu yüzden Kant'ın kurduğu cümleden iki yüz yıl sonra dişil zilleti vurgu-

lamayı arzulayan program, dişil bedenin sahiciliğine ilişkin bir program olmuştur ve anlamlandırma dizgeleri içinde biçimlendirilmiş –dişil– bedene dolayımsızlığını ve kendiliğindenliğini geri vermeyi amaçlamaktadır. Bu çaba, kadının zilleti yenemeyeceğini alıp kabul eder ve dişilliği zillet bağıntısı içinde konumlandırır. Zillet, olasılıkların yaşantılanabildiği bir uzam olarak bedene bedenselliğini iade edecektir. Çünkü zillet, ilksel bastırmanın bile öncesinde yer aldığı düşünülen bir "atıp fırlatma" hareketiyle ilgilidir ve fotoğrafçılık, bu bastırmanın görüntülenmesi bağlamında yeniden değer kazanır. Zillete dair görüntüler, Kracauer'in andığı görüntülerdir ve bu görüntülerin bire bir yaşantılandıktan sonra imgeye aktarılması aslında olanaklı değildir.

Acı ya da kösnüllük gibi imgeselleşmesi zor bir şeydir zillet; onu yaşantılayan kişi, yaşantısından uzaklaşamadığı için onun hakkında "güvenilir bir bilgi veremeyecektir. Ama insana özgü... kaba doğanın bu türden belirtileri fiziksel gerçekliğe özgü olduğu için... yalnızca kamera onları çarpıtmadan temsil edebilecektir."[49] Bu yüzdendir ki fotoğraf, gerçekliğin ve sahiciliğin simülasyonu olarak kurgulanır: fotoğraf gerçekliğin temsilinin özgün ve nesnel kanıtıdır ve teknik olarak yeniden üretilebilirliği, bir yandan egemen gerçeklik duygusunu meşrulaştırırken öte yandan gerçekliği piyasa ekonomisine uygun biçimde örgütlemektedir. İmgenin metaya dönüştüğü ve piyasada şaşmaz yerini aldığı andır bu; kadın bedeni söz konusu olduğunda, bedene ve cinsiyete ilişkin –gerçekçi– görünün kamusallaşmasına yol açmaktadır.

Bu bağlamda Julia Kristeva'nın fotoğrafın keşfinden yüz yıl sonra, yani 1980 yılında yayımladığı kitabı *Pouvoirs de l'Horreuer. Essai sur l'abjection* (Dehşetin Gücü. Abject Üzerine Denemeler) bedenin haysiyeti ve zilletiyle ilgili yeni bir tartışmaya yol açar. Gerçekçilik ve sahicilik gibi kavramlar da farklı dizgelere göre farklı anlamlandırıldıkları için Kracauer'in varsaydığı nesnellik kavramının oluşturduğu sakınca bir yana, fotoğrafçılık, Kristeva'nın geliştirdiği savlar doğrultusunda içeriksel bir atılım gerçekleştirecektir. Kristeva zilleti, David Wellerby'nin savıyla örtüşecek biçimde doğum olgusuyla ilişkilendirir. Bedenin doğum anından daha çok cismanileştiği ve bedenselleştiği bir başka an daha yoktur ve bu anı çağrıştıran her şeyin estetize edilmiş bir uzamdan uzak tutulması, doğumun sahiciliği gereğidir. Sözü edilen sahicilik, kanımca Lacan'ın "ıskalanan travma" dediği şeyden çok uzak değil. Fotoğraftan hiç söz etmez Kristeva; ama ilginç olan, Kristeva'nın yeni bir bağlamda önerdiği ve Türkçe'de zillet diye karşıladığımız *abject* sözcüğünün, Batı ülkelerinde inanılmaz bir hızla konjünktür kazanmış ve fotoğrafçılar tarafından hızla benimsenmiş olmasıdır.[50] Bu, özellikle ABD için geçerlidir. Whitney Museum of Modern Art, 1993 senesinde "Abject Art" başlıklı bir sergi düzenler ve Cindy Sherman, Robert Mapplethorpes gibi fotoğrafçıları

sergiye dahil eder.[51] Zelil sanat, artık icazet alınmış ve tasdik edilmiş bir sanattır ve o güne değin bastırılmış olan haysiyetin ters yüzüyle, bedenin bedenselliğiyle, onun yaralarıyla, salgılarıyla ve iltihaplarıyla ilgilidir. İşte böylesi bir zillet karşısında "içsel olarak sarsılmış tanığı bilinçli bir gözlemciye dönüştürebilecek" sanat dalı, Kracauer'in vurguladığı nesnelliğinden ötürü ancak fotoğraf olabilir ve zillet imgeleri söz konusu olduğunda fotoğrafın, beyin ile sinir sistemi arasında doğru bir denge sağlaması beklenir.

Aslında *abject(ion)*, sözcüğü sözcüğüne "atık" demektir: Latince *abicio* atmak, kendinden fırlatmak, aşağılamak anlamına gelirken, *abiectus* aşağılık, düşük, alçak; Fransızca *abjection* ise atık, iğrençlik, zul anlamına gelir. Türkçe zillet ise hakirlik, horluk, aşağılık, alçaklık ifade ederken zelil, aşağı tutulan ve hor ve hakir görülen anlamına geldiği için istenmeyen ve aşağı görülen şeyleri kendinden fırlatıp atma eylemini tamı tamına içerememekte; hele *object* –nesne– bağıntısını hiç mi hiç vermemektedir. Kristeva'nın tanımını kabaca özetlemek gerekirse, henüz daha bir nesne özelliği bile taşımadan fırlatılıp atılan şeydir zillet; daha ilksel bastırmadan önce oluşan, ama böyle bir bastırma gerçekleşir gerçekleşmez kendini ele veren sahte bir nesnedir. Zillet, *object* değil, *abject*'tir ve bilinç ve bilinçaltı, özne ve nesne ayrımı öncesi, konuşan öznenin kendi kimliğinden söz edebilmesi –ben diyebilmesi– için fırlatılıp atılması gereken şey'dir. Bir anlamda o yüzden ilksel bastırmanın yine de nesnesi olduğu gibi –tersinden bir okumayla– narsisizmin de önkoşuludur: Lacan terminolojisiyle söyleyecek olursak, İmgesel uzama bile neredeyse ulaşamaması bir yana, Simgesel uzamda asla yeri yokmuş gibi yapılan şeydir zillet; kişinin tasavvur edebildiği ya da isimlendirebildiği bir nesne değildir ve öznenin bütünlüğünü bir arada tutan kimliğe engeldir. Kristeva'ya göre, belirli bir nesneye sahip olan arzunun tersine, dışlamaya dayalı bir ilişkidir zilletle kurulan ilişki ve işin daha ayrıksı yanı zillet, basbayağı anne bedeniyle ilintilidir.

Anne-çocuk ilişkisini özneyle nesne, içerisiyle dışarısı, bilinçle bilinçaltı ayrımlarının henüz gerçekleşmemiş; dürtünün ve maddenin henüz birbirinden kopmamış olduğu bir ilişki olarak kurgular Kristeva; ana rahmi, "mutlak uzamdır."[52] Ne var ki bu mutlak uzam, bütün ayrışmaların ve ayrımların kökeni olduğu gibi, aynı zamanda bütün hazzın ve arzunun da varlık nedenidir. Bedenlerin ritmik biçimde henüz birlikte akmakta olduğu bir uzamdır bu; ama anne ile çocuk, sonsuza değin iç içe geçmesi olanaksız katı cisimler misali çok geçmeden birbirinden ayrılacak; anne, kendinden attığı çocuğu Simgesel bir uzama sokacaktır. Simgesel derken kasıt, dilselliktir. Anne bedenini bilinçli olarak "göstergesel" diye niteler Kristeva; amacı, her türlü anlam öncesinde yatan bir mutlaklıktan anlamsal dizgelere geçişi vurgulamaktır. Yani hem anlamsal dizgelerin öncesinde varolan bir şeydir anne bedeni; hem de

çocuğu zorla anlamlandırma dizgelerine doğru yönlendirir. Nasıl anne bedeni çocuğu kendinden fırlatıp atıyorsa, çocuğun da mutlaklığın yitimine karşı çıkarak anne bedenini kendinden fırlatıp atması, ilksel bastırmanın öncesinde yer almasına karşın ona annesini hatırlatan her şeyi zelil olarak kurgulaması gerekir. Freud'un baba cinayeti tasarısına karşı konumlanan bir anne cinayetidir bu; anneyi hatırlatan her şeyin, sıvıların, kanın, sütün zelil olarak algılanması kaçınılmazdır. Geçmişteki mutlaklığı –ve mutlaklığa karşı işlenen cinayeti– hatırlatan bu tür şeyler, kişinin Simgesel kimliğine karşı konumlandırılır: "Beden doğaya karşı işlediği suçun izini taşımamalıdır: onun tümüyle Simgesel olabilmesi için saf ve arı olması gerekir."[53] Zillet, saf ve arı olan her şeyin tersidir. İşte anne bedeninin yadsınması, ilksel bastırmanın öncesinde yatmasına karşın ilksel bastırmanın kendine dönüşen şeydir ve konuşan, anlamlandırma dizgeleri içinde eyleyen özne, ancak böyle bir zillet karşısında kurgulanabilir. *Abject*, Kristeva'nın annenin henüz nesne olmayan haline verdiği isimdir. Bizi "dilsel özerklik sayesinde onun dışında varolmadan önceki annesel varlığa karşı bütün eskil sınırlandırma denemelerimizle yüzleştiren"[54] bir şeydir zillet; nitekim ölümün zelil olmasının nedeni, cesetlerin kokması ya da çürümesi değil, onların geriye dönüşsüz bir şekilde Simgesel düzende yer almamasıdır. Diğer bir deyişle kaçınılmaz olarak anneye özgü kanı ve sütü anıştıran bir şeyler vardır ölü bedende; doğum ve ölüm, aynı sıvıdandır: "Her ikisi de atılan ve iğrenilen anne ve ölüm, bir kurban ve avmakinesinde gizlice birleşirler; o makineyle savaşırken kendimi aynı anda hem Simgeselin öznesine, hem de zilletin ötekine dönüştürürüm."[55]

Kristeva'nın savlarının insanbilimsel bir duruma tekabül edip etmediği gibi bir sorunun yanıtı bir yana, kendini zilletin ötekiliği üzerinden gerçekleştiren böyle bir kimlik örgütlenmesi, sanki 18. yüzyıl kuramcıları için geçerliymiş gibi görünüyor. "Biçimi olmayan her şeyin ürkütmesi, tanımlanmış belirli bir biçime girmeyen her şeyin bizi korkutması sonucu oluşur."[56] Böyle bakınca biçimi olmayan bir şeydir zelil anne bedeni; biçimsizlik, dile ve imgeye, yani Simgesel düzene gelememe şeklinde kendini gösterir. Çünkü bütün bu tartışmada hatırlanılması gereken şey, 18. yüzyıl kuramcılarının ve sonrakilerin asude bir biçimde bireştiremedikleri şeye –Lacan olsa buna simgeselleştiremedikleri şey der– karşı duydukları kuşku ve korkudur. Ancak Kristeva'nın "zelil" diye nitelediği kadın bedeni, mesela Kant'ın yüceliğe ulaştırdığını öne sürdüğü deprem gibi doğa felaketlerinin formsuzluğuyla karşılaştırıldığında, zilletin formsuzluğuyla yüceliğin formsuzluğu arasında önemli bir farklılık gözlenecektir. Gerçi her ikisinin de ortak özelliği, simgeselliğe karşı çıkarak anlamsal dizgeler içinde dilselleştilemez ve görselleştirilemez olmalarıdır; ama doğanın "kuralsız ve vahşi bütün düzensizliği... ve kaosu"[57] deprem

gibi bireştirilemeyen görüntüler karşısında kendi ötesinde yatan yüce bir varlığa işaret ederken, kendi ötesinde hiçbir şeye gönderme yapmayan ve yüceliğe asla ulaştıramayan bir formsuzluktur zilletin formsuzluğu; o, ilksel bastırmanın öncesinde yatan dehşettir.

Bu bağlamda Laokoon örneğine geri dönmek gerekirse bu nedenle Lessing, eril bedenin haysiyetini ve güzelliğini dişil bedenin dehşet verici zilleti üzerinden kurgular: güzel heykeller, dişil ve annesel bir iğrençliğin karşı kutbundadır. Dişil ve annesel zillet, anlamsal döngülerin ötesindedir, ama yüce değildir. Çünkü deprem, fırtına ya da volkan gibi felaketlerin görüntüsü, Kant'ın neden olduğu yücelik anlayışının sonucu olarak, hoşnutsuzluğun yanı sıra haz da verir. Kişinin baş başa kaldığı suskunluğa ve bu suskunluğun oluşturduğu hoşnutsuzluğa karşın, imgelem gücünün iflası karşısında öznenin içinde duyuları aşan başka bir yetinin keşfedildiği andır yücelik anı; çöl fırtınaları ve deprem dalgaları gibi doğa olayları, insanı duyusallığın içinden duyusallığı aşmaya ve onu "daha yüksek bir yasallığa sahip idelerle uğraşmaya"[58] zorlar. Derinden sarsılmış olan özne, onu suskunluğa ve hoşnutsuzluğa iten bütün olumsuzluklara ve onu tedirgin eden doğaya rağmen doğanın ardında yatan şeyi aramak ve bulmak ister. Onun için yüce, Schiller'in tanımıyla, karışık bir duygu olarak nitelenir. "Kişinin bütün duyusal ölçütlerini aşmasına rağmen onu düşünebilmesi bile yüceliğin"[59] ciddi bir kanıtından başka bir şey değildir.

Aksine, kişiyi duyularla baş başa bırakan ve hoşnutlukla hoşnutsuzluk arasında salınmayan bir şeydir zelil, sadece hoşnutsuzluğa itmektedir. Geniş açık ağzın yanı sıra dişil göğüsler, böyle bir hoşnutsuzluğun ve istenmeyen yakınlığın temsilcisidir; göğüslerin formsuzluğu, 18. yüzyıl yazarları için sadece tiksinti ve korku vericidir. Winckelmann, Lessing ya da Herder, her üçü de kendi dışında hiçbir şeye gönderme yapmayan ortak bir şeyden nefret etmektedirler: iri ve büyük göğüsten. Açık bir ağzın yanı sıra kadın göğsü, duyusallığa takılıp kaldığı için sadece iğrençtir. Bu yüzdendir ki göğsün görselleştirilmesine ilişkin buyrukların hayli kabarık bir dökümü mevcuttur: göğüsler dolgun ve yaygan olmamalı, sarkmamalı, uçları ne belirgin, ne dik, ne tüylü, ne büyük olmalı; memeler kadınları değil, kızoğlankızları anıştırmalıdır. Ancak her şeyden önemlisi, çocuk doğurmuş ve emzirmiş bir kadının göğüslerinden kaçınmalı; hele sütle dolu memelerin itici görüntüsünden kesinkes korunmalıdır.[60]

Nasıl Kristeva anne sütünün kokmamasına, tadının kötü olmamasına rağmen onun ne katı ne sıvı, ne içeride ne dışarıda –yani ne *ergon,* ne *parergon*– olma özelliğiyle zillet duygusuna yol açtığını söylüyorsa, 18. yüzyıl yazarları da aynı görüştedir: mutlak uzamdan atılarak doğmanın bedeli, atığın

ilk olarak bağlandığı süt dolu memeyi yadsımaktır: "Tanrısal figürlerdeki meme formu, meme güzelliği ölçülü bir büyüklükle belirlendiği için bakire göğsü gibidir ve memenin dolgun büyüklüğüne engel olmak için Naxus adasından gelen iyice yontulmuş bir taş kullanılır... Onun için tanrıçaların ve amazonların memeleri genç kız memeleri gibidir... ve *aşkın meyvesini taşımamaktadır henüz*; demek istiyorum ki, memelerin üstündeki uçlar belirgin değildir." Wickelmann daha da ileri gider; ona kalırsa meme ucunun belirginleştiği şekilde resmedilmiş olan bir kadın asla tanrıça olamaz: "Barberini şatosundaki eski bir resimde insan boyunda resmedilmiş Venüs'ün meme ucu belirgin olduğu için, bu figürün bir tanrıça olamayacağı sonucunu çıkarıyorum."[61]

Bu nedenledir ki güzellik yasası, dişil bir cismaniliği ve duyusallığı yadsıyarak, ölçütlerini, kendini duyusuzlaştırmayı bilmiş bir erkek bedeni üzerinden alır. Amazonların ve tanrıçaların göğüsleri erkek göğsü misali küçüktür ve tanrıçaların tanrısallığı, doğurdukları an yitmektedir. Gerçi doğrudur, insan bedeni güzel sanatların en haysiyetli nesnesidir ama bu haysiyetli nesne, erkek bedenidir. Asla doğurmayan ve asla emzirmeyen bir bedendir bu; doğurmuş ve memeleri büyümemiş tek dişil beden, bakire doğuran Meryem'in bedenidir. Onun için eğer dişil bedenin resmedilmesi gerekiyorsa, Lessing'in önermesine geri dönerek sanki memeler küçük, karınlar düzmüş gibi yaparak dişilliğin zilletini kurban etmek gerekir. Yine bu nedenledir ki 18. yüzyıl sonrası Avrupa sanatı, Ingresvari dişilliği zilletten –yani maddesellikten ve duyusallıktan– indirgeyen figürlerle doludur.

Böyle bir gelenekten ve ezberden gelindiği için, Kristeva'nın tartışmaya soktuğu zillet kavramının, 80'li, 90'lı yılların Batılı uzamında, ciddi bir imge patlamasına yol açmasına şaşırmamak gerekir. Bundan böyle zillet, haysiyet karşısında konumlandırılacak ve görsel sanatlar zelil kadın bedenini muştulayan örneklerle dolacaktır. Bu, Lyotard'ın sözünü ettiği yüce ve soyut sanata meydan okuyan bir tavır da içerir: asla idenin kendine dönüşmeyi arzulayan bir sanat değildir zelil sanat; ide ile görüngü ayrımı gibi bir ayrımın ötesinde, görünen nesnelerin ve bedenlerin somutluğuna, sahiciliğine ve cismaniliğine geri dönmeyi önermektedir. Onun için doğum, adet kanı, pamuk, akıntı, idrar ve diğer zelil ve dişil şeyler, Baconvari bir etsellikle birleşerek piyasayı kaplamıştır. Değil mi ki eril haysiyet, ilksel bastırmanın yarasını kapatmaya çalışmaktadır, zelil sanat da dişil zilletin türevleri konusunda yarışılan bir alan olacaktır. Piyasaya egemen olan, eril güzellik yasasına karşı konumlandırılan dişil zillet yasasıdır; ne zaman ki kadın kendi ilksel bastırmasıyla karşılaşma yürekliliğini gösterecek, o zaman eril estetik ideolojisi son bularak dişil tahayyül gücü erilliğin apatikliğini kıracaktır. Kuşkusuz bu türden bir önerme, aslında

sanatsal dinamiğe değil, sadece içeriğe ilişkindir ve bu yüzden sanat piyasasına egemen olan çoğu örnek, zelil olarak kurgulanan figürlerin dışavurumuyla yetinmekte, içeriksel bir anlamlandırma uğruna aslında sanatı kurban etmektedir. Demek istediğim, güzel bir form olarak sanatın kurban edilmesi değil –bu, zelil sanat öncesi 20. yüzyıl sanatının gösterdiği bir çabadır–, sanatın mutlak bir içeriğe indirgenmiş olmasıdır. Bedenin cismaniliğini yeniden elde etmeye ilişkin zelil proje, –eğer hâlâ böyle bir ayrımdan söz edilebilirse, ki hâlâ edilmektedir– sanatın temsil mekanizmaları içindeki farklı aracılara dair sorunsalı gözardı ederek, kendini içeriğin görselleştirilmesine adamış; sahicilik ve gerçekçilik buyruğunu, bireştirici bir özellikten yoksun olduğu varsayılan zelil formun kırılmasıyla değil, haysiyetli bir içeriği cismaniliğe dönüştürerek gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Böyle bakıldığında zillet içeriğine bire bir yaklaşan bir tavırdır zelil sanat denen sanatın tavrı. Zelil sanatın sorunsalının, Rineke Dijkstra'nın 16.5.1994 tarihinde çektiği bir fotoğrafla neredeyse siyah-beyaz açımlandığını düşünüyorum. Tecla isimli bir kadının fotoğrafıdır bu: kadın, kamera karşısında çırılçıplak durmakta, kucağında çıplak bir bebek tutmaktadır. Yeni doğurmuş olan kadınların bir dizi fotoğrafını çekmiştir Dijkstra, kimi çıplak, kimi yarı giyiniktir. Yarı giyinik olan kadınların iç çamaşırlarında doğumun izini taşıyan kadın bağları vardır ve bütün kadınlar fotoğraf karesinin ortasında durmakta, emzirdikleri çocuklarıyla kameraya bakmaktadır. Bellidir, Tecla da doğumdan daha yeni kalkmıştır: bacak arasından kan sızmakta, parkeye akmaktadır. Bebek henüz mordur, meme emmekte, süt içmektedir. Kocaman karnı ve memeleriyle bedeninde hamileliğin izini taşır kadın. Nasıl bebek daha birkaç dakika önce doğmuşsa, kadının bedeni de yeni bir doğumun izlerini taşır. Çifte bir doğumdur bu: bedeninden çocuğu atan kadın, kendi bedenini de atığa dönüştürmüştür. Yani Kristeva'ya ters düşerek çifte bir atığı görselleştirir Dijkstra: anneyi ilksel bir dehşet olarak kurgulayarak kendinden fırlatıp atacak olan yalnızca çocuk değil, aynı zamanda annedir. Anne, hem kendi zilletini hem çocuğun zilletini ele vermektedir. Yalnızca kadına değil, aynı anda doğuma ve çocuğa bütün duyusallığı ve cismaniliği iade edilmektedir bu fotoğrafta; sanal dünyaların güzelleştirilmiş, kaygan ve kusursuz bedenleri karşısında zelil bir beden vardır ve kadının gözleri, arananlar listelerindeki sabıkalı fotoğraflarını hatırlatırcasına dosdoğru merceğin içine bakmaktadır. Ancak icazet alma amacıyla merceğe bakan gözler değildir bunlar; karenin ortasında yer alan beden sorgu yargıcı karşısındaki poz görünümünde olduğu halde, kadının gözlerinde alabildiğine doğal bir bakış vardır; o sanki karşı karşıya kaldığı tablonun dışındadır.

Zelil sanat kavramının bütün kuramsal koşullarını yerine getirir görün-

mesine karşın, yine de zilleti içerik olarak dayatacağına zillete mesafe kazandıran bir edası vardır bu fotoğrafın; bu, kısmen Dijkstra'nın kullandığı aracın fotoğraf olmasından, kısmense Tecla'nın kendini –az önce söylenene ters düşer biçimde– haysiyetli ya da zelil olarak dayatmamasından kaynaklanır. Bir yandan Lessing'in söylediği şeyi tersinden gerçekleştirmiş bir görüntüdür bu: haysiyetli ve güzel bir an yerine doğum anını ve zilleti sonsuzlaştırmış, haysiyetsiz bir ânı mekânsallaştırmıştır. Ne var ki fotoğrafın, Kracauer'in "nesnellik" diye nitelediği özelliği sayesindedir ki, Dijkstra'nın çektiği bu fotoğraf zillete yine de mesafeyle yaklaşmayı başarabilmiştir. Dijkstra'nın fotoğrafında, sözcüğün gerçek anlamıyla bir şey aynı şeyle aşılıyor. Doğrudur, formla değil yalnızca içerikle ilgileniyor gibidir Tecla'nın fotoğrafı da: geleneksel aile ya da tatil fotoğraflarının formu korunmuş, içerik değişmiştir. Ne var ki değişen şeyin mutlak bir içerik olması, tersine dönerek ayrıksı bir biçimde aile ya da tatil fotoğrafı denen gündelik formun bütün yadırgatıcılığıyla kendini ele vermesine yol açmış; Tecla'nın doğum sonrası görüntüsü, olanca sahiciliği içinde geleneksel formu kendi içinden çifte katlamıştır. Bunun nedeni, geleneksel anlayışa göre içeriğin formun ötekisi ve zilletin haysiyetin ötekisi olmasından kaynaklanır. Oysa Tecla'nın yeni doğurmuş bedeni nasıl haysiyetin ötekisi değilse, bildik bir formu alıp kabul eden bu fotoğraf da, formun ötekisi değildir – bu ayrımların ötesine geçmiş gibidir. Kendini bu ayrımların dışında değil de içinde konumlandırdığı için, ayrımın kendisini ayrım ötesi bir yere taşıyabilmiş; zilleti, haysiyet ve zillet karşıtlığı ötesinde olağan ve sahici bir şeye dönüştürmüştür. Bu sıradanlık ve sahicilik, fotoğrafa verilen isimle de perçinlenir: Tecla, 16.5.1994. Zelil bedenin kendi gibi fotoğrafın ve kadının ismi de yalındır.

Sözcüğü sözcüğüne kendi bedenselliği dışında bir şeye gönderme yapmayan bir bedendir bu; ama bedendir ve böyle kutuplar arası karşıtlığın ötesinde konumlandırılan bir kimlik, yüzyılların tartışmasını anlamsız kılmaktadır.

Mesafesizlikle mesafe arasında sağladığı denge nedeniyle böyle bir fotoğrafın yaşantısı ne ortak bir duygudaşlığa dönüşmekte; ne de kişiyi kendi yaşantıladığı tedirginlik nedeniyle yeni bir mesafe kazanmaya zorlamaktadır. Yani ne tersinden bir çabayla duyusallığı ve cismaniliği ortak bir uzlaşım olarak toplumsala katlar Dijkstra'nın fotoğrafı; ne de onun mutlak bir öznel yaşantı halinde özdeşleyimlenmesini arzular. Bir yandan incinebilirliğin, hassaslığın, ölümlülüğün cismanileştiği bir bedendir Tecla'nın bedeni; öte yandan bu cismaniliği, uzlaşıma varacak herhangi bir ilişki kurmak amacıyla kullanmamakta, yalın ve beklentisiz bir varoluşla durmaktadır fotoğrafta. Bedenin cismaniliğinden kurtulmak üzere yaratılmış seyirlik bir dünya değildir bu; fotoğraf, aynı anda doğrudan sinir sistemine etki ederken beyne de seslenmektedir. Deleuze' ün sansasyon dediği şeyden kaçınarak bedenin müstehcenliğini elinden almaktadır. Beden nasıl bedense doğum da öyle doğumdur ve başka bir şey değildir. Kristeva'nın açtığı tartışmayı sürdürüyor olsa bile, o tartışmanın dışındadır da: hem ilksel bir bastırmanın da öncesinde yer alan bir bastırmanın fotoğrafıdır hem değildir; çünkü ilksel bastırma burada görüntüye dönüşerek geri gelmekte, diğer bir deyişle simgeselleşmektedir. Oysa malum olduğu üzere simgeselleşmesi olanaksız bir şeydir zillet; Kristeva'nın yazdıklarını Freud'la ve Lacan'la ilişkilendirecek olursak, zillet yeniden üretilemeyecek, ancak tekrar edilebilecektir.

Demek istediğim şudur: eğer kişinin kendini özneye dönüştürebilmesi için kendinden fırlatıp atması gereken ilksel şeyse zillet; o zaman onun simgeselleşmesi, –madem ki onu yeniden üretmek olanaksızdır– ancak tekrar ilkesine bağlı travmatik bir yaşantı olarak gündeme gelebilir. Ne var ki bilindiği üzere tekrar, asla aynı şeyin tekrarı olarak geri dönmemekte, tekrar ettiği şeyi başka bir şeye evrilterek ilerlemektedir. Doğumu ve zilleti (zaten artık böyle denmemesi gerekir) ne tekrar eder Dijkstra, ne kendi olmayan başka bir şeye evriltir: onun sahnelediği doğum ertesinin anlık bir imgesidir. Böyle anlık bir görüntü, bir yandan Lessing'in görsel sanatlarla edebiyat arasında getirdiği ayrımı korur ve zamanı bir anlığına dondururken, öte yandan bu türden bir dondurmayı güzel ve haysiyetli sanatlar adına değil, neyse o olan bir sahicilik adına gerçekleştirir. Bilinçle mi yapılmıştır? Bunu bilemiyorum. Kanımca bu fotoğrafın gösterdiği imkânın yalnızca Dijkstra'yla değil, seçtiği aracıyla, fotoğraf sanatıyla da yakından ilgisi var. Bu yüzden Tecla'nın çıplak fotoğrafı sanatın kullandığı ve temsil mekanizmaları içinde yer alan imge üretim araçlarına ilişkin sorular da doğurmaktadır.

—

NOTLAR:

1. "Doğa felaketleri, savaş dehşeti, vahşet, terör, önüne geçilemeyen erotik dürtüler ve ölüm, insan bilincini iflasla tehdit eden olaylardır. En azından nesnel bir gözlemi güçleştiren bir duyarlılığa yol açarlar. Bu tür olayların hiçbir tanığı ya da... katılımcısı bunlar hakkında güvenilir bir bilgi veremeyecektir." Siegfried Kracauer, *Theorie des Films,* Frankfurt/ M., 1964, s. 91 vd.

2. Friedrich Schlegel, "Ideen", *Athäneum* içinde, Berlin, 1800, Tıpkıbasım: Darmstadt, 1980, s. 10.

3. Kuşkusuz burada koskoca bir Ortaçağ geleneğine ve bu geleneğin *ars moriendi*'lerinden (ölme sanatı) *memonto mori*'lerine (ölümü hatırla) ve bir anlamda onların yeniden hortladığı Barok çağa değinmek gerekir. Her ikisinin de güzellik anlayışını yeniden değerlendirmek gerekir. Ayrıca bu dönemde, güzelliğin henüz sanat diye ayrışmış bir alana dahil edilmediği, sanatın *artes liberales* (özgür sanatlar) ve *artes mechanicae* (mekanik sanatlar) denen yedi alanı da kapsadığıdır. Dolayısıyla ancak modernizm bağlamında söz konusu olabilecek olan sanat yapıtı kavramı henüz geçerli olmadığı gibi, Ortaçağ'da insan bedeni ile insan bedeni içinde onu aşan beden-ötesiliği aynı anda gösteren bir aradünyadır henüz sanat; onun oluşumları bir yandan "dünyanın nesnelerine benzer, ancak aynı anda gökyüzünün öncülü olduğu ve insanları gökyüzüne ilettiği için onlara benzemez; dünyasal nesnelerin kopyası olduğu için göksel şeylerden de farklılık gösterse bile göksel şeyleri dünyasal nesnelerin üzerine koyduğu için nitelik olarak göksellikle benzeşir." Bkz. Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter,* Köln, 1996, s. 28. Ama modernizm öncesi güzellik ve sanat yapıtı anlayışı, başka bir yazının konusudur.

4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die ésthetik*; *Werke* içinde, der. Eva Moldenhauer ve Karl Markus Michel, Frankfurt/ M., 1970, vd., cilt III, s. 58 ve s. 126.

5. Hegel, *a.g.e.*, s. 49.

6. Sophokles, *Philoktetes,* İstanbul, 1941, çev. Nurullah Ataç, s. 5.

7. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe,* yay. Wilfried Barner vd., Frankfurt/ M., 1985 vd., *Laokoon,* s. 58 vd. ve 60 vd.

8. *A.g.y.*, s. 29. Nitekim Winckelmann da Laokoon grubu için şöyle yazar: "Bedenin bütün kaslarında ve sinirlerinde keşfedilen ve yüze ve diğer organlara bakmadan acıyla bükülmüş belden aşağıda kişiye acıyı kendi bedeninde hissettiren bu acı, diyorum, her şeye rağmen öfkeyle ne yüzde ne de duruşta kendini ele veriyor. Vergilius'un Laokoon'unda söylediği gibi ürkünç bir çığlık yükselmiyor. Ağzın çukuru buna elvermiyor." *Geschichte der Kunst des Altertums; Johann Winckelmanns Sämtliche Werke* içinde, der. Joseph Eiselein, Osnabrück, 1965, cilt 4, s. 20.

9. *A.g.y.*, s. 26.

10. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst,* Darmstadt, 1960, s. 167.

11. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft,* A-55-56/ B 55-56.

12. Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten,* BA 77. 13. *A.g.y.*

14. Kant, *Die Metaphysik der Sitten in zwei Teilen. Anfangsgründe der Tugendlehre; Kants Werke* içinde, Akademie-Ausgabe, 1911, s. 408; italikler bana ait. "Akıllı bir varlığı... diğerinden ayıran öznel nedenler"in gözardı edilmesi gerektiğini söyler Kant; güzelliğin toplumsal bir beğeniye evrilerek insanlığı estetik açıdan eğitmesi, ancak beğeninin, şahsilikten yalıtılmasıyla mümkün olabilir. Bkz. *Kritik der praktischen Vernunft,* A44-45.

15. Kant, *Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre*; *Kant's Gesammelte Schriften* içinde, der. Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1970 vd., cilt 6,

s. 424 vd. "Eski bir filozof zaafının nesnesi hakkında şunları söylerken platonik aşk kulağa biraz fazla mistik gelebilir; –bütün incelikler kırışıklıkları arasında ve onun solmuş dudaklarını öptüğüm zaman ruhum dudaklarımda geziniyor–; bu tür bütün taleplerden vazgeçmek gerekir. Âşıkmış gibi davranan yaşlı bir erkek soytarının tekiyken, diğer cinsin bu tür utanmazlıkları da tiksinti vericidir." Bkz. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen,* s. 240.

16. Kant, *Kritik der Urteilskraft,* s. 312; italikler bana ait.

17. Winckelmann, *Erinnerungen über die Betrachtung der Werke der Kunst, Winckelmanns sämtliche Werke* içinde, cilt I, s. 208 vd. Aynı yerde Winckelmann şunları yazar: "Eski genç insan başlarının profili bu cümle üzerinde temellendirilir... Gerçek güzelliğin formuna uygun olabilmek uğruna yine aynı cümleden ne çenenin ne yanakların çukurlarla kesintiye uğratılmaması gerektiği türetilir."

18. Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 1784, İstanbul, 1973, s. 136; italikler bana ait.

19. Saint-Exupéry, *Kale,* İstanbul, 1999, s. 11.

20. *A.g.e.*, s. 13.

21. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, der. Ludwig Ulrich, Stuttgart, 1969, s. 11 vd.; *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst; Johann Winckelmanns Sämtliche Werke* içinde, cilt I., s. 208 vd.; *Geschichte der Kunst des Altertums, Sämtliche Werke* içinde, cilt 4, s. 273 ve 184 vd.

22. Johann Gottfried Herder, *Studien und Entwürfe zur Plastik, Sämtliche Werke* içinde, der. Bernhard Suphan, cilt 8, s. 88-115; orada s. 90 ve *Die Plastik von 1770, Sämtliche Werke* içinde, cilt 8, s. 116-63; orada s. 140; italikler bana ait.

23. Herman Melville, *Moby Dick: Beyaz Balina,* İstanbul, 1972, s. 713.

24. Kant, *Kritik der Urteilskraft,* s. 314 ve s. 326 (Menninghaus, s. 49/50).

25. Winckelmann, *Erinnerung., a.g.e.*, s. 207.

26. Denis Diderot, *Verstreute Gedanken über Malerei, Skulptur, Architektur und Poesie als eine Fortsetzung des 'Salons' (1776), Ésthetische Schriften* içinde, der. Friedrich Bassenge, Berlin, 1984, cilt 2, s. 625. Bu yazının amacı, dişil bedenin uyandırdığı terdiginliği tarihsel açıdan ele almak olmadığı için, yazılabilecek çoğu şeyden vazgeçmek zorundayım. Ama yine de 18. yüzyıla özgü anlayışın, 10. yüzyıl imgeleminden çok uzak olmadığını vurgulamakta fayda var. Cluny başpiskoposu Odo'nun şu sözlerini örnek vermek istiyorum: "Bedenin güzelliği aslında yalnızca tenden kaynaklanır. Eğer insanlar –Boethius'un iç organları görme yetisi bahşettiği tilkiler misali– derinin altında olanı görebilselerdi, kadınların görüntüsü karşısında mideleri bulanırdı. Aslında onların güzelliği sümük, kan, su ve safradan başka bir şey değildir. Eğer biri burun deliklerinde, boyunda ve karında ne olduğunu tahayyül edecek olsa, pislikten başka bir şey bulamaz. Ve sümükle dışkıya parmak uçlarımızla bile dokunmak istemediğimize göre, neden bir dışkı yığınına sarılmayı arzulayalım ki?" Vito Fumagelli, *Wenn der Himmel sich verdunkelt. Lebensgefühl im Mittelalter* içinde, Berlin, 1988, s. 53 vd.

27. J. F. Lyotard, *Heidegger und die Juden,* Viyana, 1988, s. 202 vd. ve: *Das Erhabene und die Avantgarde* içinde, *Merkur* 1984, sayı 424, cilt 2, s. 58; italikler bana ait.

28. Kant, *Kritik der Urteilskraft, a.g.e.*, s. 268 (Menninghaus, s. 181).

29. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums, a.g.y.*, s. 271 vd.

30. Kant, *Kritik der Urteilskraft, a.g.e.*, s. 176 (119).

31. Hegel, *Vorlesungen über die ésthetik, a.g.e.*, III, s. 70.

32. F. W. Schelling, *System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere. Aus dem handschriftlichen Nachlaß (1804), Schellings Werke,* der. Manfred Schrö-

ter, München, 1956, s. 501.

33. David Wellerby, *Das Gesetz der Schönheit. Lessings ésthetik der Repräsentation; Was heißt Darstellen?* içinde, der. Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt/ M., 1994, s. 175-204; orada: s. 194 vd. Aynı yerde Wellerby şöyle devam eder: "Heykelde ağzın tiksinç açıklığı, bir çukur oluşturur, diye yazar Lessing. Tersinden bakınca böylesi bir sav, güzel öznenin, insan öznesinin çukurlara ya da içeriye işaret eden envajinasyonlara izin vermediği anlamına gelir; kısacası güzel öznenin, erkek bütünselliği biçimbilimine göre gerçekleşmesi demektir bu. Güzellik, dişil ve annesel yoksunluk devreye girmeden babanın oğula devrettiği bir şeydir."

34. Bkz. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente,* Mart 1875; *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe* içinde, der. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari, 1980 vd., s. 25.

35. Ne var ki tam da bu yüzden gelişen bir başka yeraltı –ve iktidar– ekonomisi daha var: porno filmlerin ve *trash* ya da *splatter* denen vahşet filmlerinin piyasasıdır bu. Ne var ki konuyu bu yönde açmak, bu metnin kapsamı içinde yer alamayacağı için başka bir bağlama gerekiyor.

36. Gilles Deleuze, *Logik der Sensation,* München, 1995, s. 27.

37. *A.g.e.* 38. Deleuze, *a.g.e.*, s. 64.

39. David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon,* Londra, 1975, s. 34.

40. "Geçen yaz gittiğimde, yatağında yatarken buldum onu bir kez. Yüzündeki ifade öylesine umutsuz, acısı öylesine avuntusuzdu ki, yanına yaklaşmaya cesaret edemedim. Tıpkı bir hayvanat bahçesindeki gibi hayvansal terk edilmişlik yatıyordu orada. Kendini utanmadan gözler önüne sermiş olması acı veriyordu; bedeninin her parçası burkulmuş, parçalanmış, apaçık iltihaplanmıştı; bir bağırsak düğümlenmesi. Kafka'nın öyküsündeki Karl Rossmann başka herkesin küçümsediği ateşçi için neyse, annem de uzaktan, onun DERİSİ YÜZÜLMÜŞ YÜREĞİ'ymişim gibi bir bakışla bakıyordu bana. Ürkerek ve öfkelenerek dışarı çıktım odadan hemen." Peter Handke, *Mutsuzluğa Doyum*, İstanbul, 1985, s. 57.

41. Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemengen und Gemische,* Frankfurt/ M., s. 70.

42. *A.g.e.*, s. 70. 43. Edmond Jabés, *Biricik Son Kaygısı,* İstanbul, tarihsiz, s. 22.

44. John Berger, *Görme Biçimleri,* İstanbul, 1995, s. 9.

45. Deleuze, *a.g.e.*, s. 27. 46. *A.g.e.*; italikler bana ait

47. Hegel, Estetik üzerine konferanslar.

48. Kant, *Über das Gefühl des Schönen und Erhabenen,* A 55/56, *Werke in zwölf Bänden* içinde, der. Wilhelm Weischedel, cilt II, Wiesbaden, 1960, s. 854-5.

49. Kracauer, *a.g.y.* Gerçi fotoğraftan değil, sinemadan söz eder Kracauer. Kastettiği ise belgeseldir: "Yalnızca sinema, içsel olarak sarsılmış tanıkları bilinçli gözlemcilere dönüştürebilir."

50. MLA bilgi bankası, 1982 ile 1997 yılları arasında başlığında *abject* kavramı yer alan kitap ve makaleler için 28 sayfalık bir döküm sunuyor. Birkaç örnek verelim: "Abject Bodies/ Selves: Personal Narratives and Disabled Bodies", "Racialized National Abjection and the Asian-American Body on Stage", "The Speaking Abject", vb.

51. "Abject Art" adı altında anılan kişiler, inanılmaz bir çeşitlilik gösterir: Mike Kelley, Matthew Barney, John Miller, Gilbert & George gibi isimlerin yanı sıra Marcel Duchamp, Claes Oldenburg gibi eskiler de bu kavramın çatısı altında toplanır.

52. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreuer. Essai sur l'abjection,* Paris, 1980, s. 30. Alın-

tıların Türkçesi, özgün metinden değil, Martin ven Koppelfels'in Almanca'ya çevirisinden yapılmıştır; ancak bu çeviri kitaplaşmadığı için yine de Fransızca özgün metinden gösteriyorum.

53. *A.g.e.*, s. 12. 54. *A.g.e.*, s. 20 vd. 55. *A.g.e.*, s. 131.

56. J.-B. Pontalis'ten alıntı; Kevin Robins, "İmaj", *Görmenin Kültür ve Politikası,* İstanbul, 1999, s. 50.

57. Kant, *a.g.e.*, s. 137 (78-79).

58. Kant, *Analytik des Erhabenen*, *a.g.e,* s. 136 (76-78).

59. Kant, *a.g.y.*, s. 144 (85-86).

60. Bkz. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums;* cilt 4, s. 297 vd.; Lessing, *Laokoon,* s. 175; Herder, *Reisetagebuch, Italienische Reise* içinde. *Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1781,* der. Gunter E. Grimm, Frankfurt/ M., 1993, s. 560-613; orada s. 576; Herder, *Studien und Entwürfe zur Plastik, a.g.e.*, s. 112.

61. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums,* cilt 4, s. 296 ve s. 298; italikler bana ait.

BATI'DA VE DOĞU'DA BEDENİN TEMSİLİNDE HAYSİYET VE ZİLLET*

I

Zeynep Sayın

> "Ama belki de estetik bir sorunsalı böylesine ciddiye almak, son derece itici gelecektir."
>
> Friedrich Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu*

Bedene ve zillete dair bu metni yazmaya başladığım günün akşamı 17 Ağustos Marmara depremi oldu. Nedense doğa felaketleri ve savaşın vahşetiyle insan bilincini iflasla tehdit eden kösnüllüğü aynı ağızda anan Kracauer'i anımsadım bir süre sonra[1]; sanırım deprem, savaş, yıkım ve kösnüllük gibi farklı olayların ortak özelliği, bunların yaşantısını dile getirmekte çekilen güçlüktü: nasıl bugünden geçmişe dönüp bakan kişi cinsel bir esrime anından sonra haz almış olduğunu anımsasa bile hazzın kendini anımsayamıyorsa, korkmuş olduğunu anımsamasına karşın korkunun kendini anımsayamıyor, acı çekmiş olduğunu bilmesine rağmen acıyı bugüne taşıyamıyordu. Bir yandan yaşantının zaman içinde akması ve geçmişte kalmasıyla ilgili bir sorundu bu; öte yandan üzerinden zaman geçmiş olan acı, kösnüllük, vahşet gibi yaşantıları bir imgeyle temsil etmek, olanaksızlıkla baş başa bırakıyordu kişiyi. Korkunun ya da esrikliğin içindeyken ve vahşeti ya da depremi bire bir yaşarken, ona mesafe alarak temsil etmek ne denli olanaksızsa, aradan zaman geçtikten sonra, bu sefer de alınan mesafeyle yaşantılananı çevrimleyen bir imgeye katlamak aynı ölçüde zorlaşıyordu sanki; mesafe, kaçınılmaz zamansal bir farka yol açıyor ve söz konusu zamansal açık, ilksel olarak yaşantılananı ikame edemiyordu. İnsanın sinir sisteminde bire bir yaşantıladığı acı ya da esriklik gibi dolayımsız şeylerin imgeleştirilemez ortak bir suskunluğu vardı ve işin garip yanı, sanki işte tam da bu türden bir suskunluk, her türlü imgeyi kışkırtarak

* Bu sayıda ilk bölümünü yayımladığımız bu yazı, *Defter*'in sonraki sayılarında devam edecek.

yaşantının suskunluğunu ikame etmeye zorluyordu insanı. İmgenin karşı karşıya kaldığı bir açmazdı bu; ikame mantığıyla eyleyen imgenin birincil özelliği, imlediği şeyi asla dile getirememesiydi.

Bir yandan, depremin yol açtığı görüntüler sanki Lacan'ın travmatik dediği şeye tekabül ediyor, "sahici" bir yaşantı, temsil edilemediği ve "ıskalandığı" an, ikame edileceğine tekrar edilen bir dürtüye dönüşüyordu. Öte yandan deprem gibi bir doğa felaketi, sanki sahicilik ve gerçeklik sınırının ardında yatan yücelikle zillet arası bir şeyin varlığını hissettiriyordu. Eğer temsil edilemez olanı temsil edilene taşıyan, görünmeyeni görünür, bilinmeyeni bilinir kılan bir araçsa imge, temsil mekanizmaları içinde bu travmanın dehşetini yatıştırarak temsil edecek bir aracıdan yoksun gibiydi. İmge, yatıştırıcı görevini ıskalıyor; bu türden bir imkânsızlık, depremin temsiliyetine meydan okuduğu an onun dehşetini tekrar ediyordu.

Daha önceki felaket imgeleri bilinçaltımıza ne denli kazınmış olursa olsun hiçbirimiz ekranda karşılaştığımız görüntülere hazırlıklı değildik ve onlarla başedecek birer savunma mekanizmasından yoksunduk. Ekran karşısında bir kez daha suskunlaşıyor, görüntülerin ne henüz yaşantılandıkları andaki ilksel gerçekliğine, ne de yaşantıyı ikame edeceğine sadece tekrar eden ikincilliğine tahammül edebiliyorduk. İstenmeyen bir yakınlığı dile getiriyordu kendi tenimizde yaşantıladığımız, geçmişte kalan ve televizyonda gördüğümüz görüntüler; bir yandan bizden uzak kalmalarını istiyor, öte yandan ekran karşısında mıhlanıyorduk. Aynı sahneleri defalarca izliyor, görüntülerin bilinçaltımıza yerleşen baskıcı taarruzuna katlanamadığımız gibi, ekranın yarattığı kaçınılmaz mesafesizliği aştıktan sonra aynı taarruz karşısındaki vurdumduymazlığımıza da tahammül edemiyorduk. Baş edemediğimiz imgeleri tüketmek için yarışıyor, depremin ardında yatan ve deprem olmayan sahicilikle karşılaşmaktan korkuyor, korktuğumuz an onu çağırıyor ve kışkırtıyor, ama tekrar tekrar izlediğimiz sahnelerle korkuyu yeneceğimiz yerde onu köreltiyorduk.

Sahicilikle bu şekilde karşılaşmanın ve haber fotoğraflarını bu şekilde tüketmenin ilksel ve varoluşsal korkudan kaynaklandığını söylemişti Kracauer. Onun kösnüllük ve toplama kampı benzeştirmesi her ne kadar tutarlı bir mantık izlese de, sadece imgeyi değil, düşünceyi de iflas ettiren Auschwitz ile Marmara depremi arasında kuşkusuz ciddi bir ayrım vardı. Düşünceye meydan okuyan kösnüllük ve doğa felaketleri ile vahşet arasındaki ayırt edici kategorilerin tartışılması gerektiğini akla getiriyordu bu. Ama söz konusu ayrımları tartışmaya kalkışmadan, Adorno'nun önceleri yanlış anlaşılan önermesini hatırladım ister istemez; kendini suskunluğun ve iflasın eşiğine taşıyan bir dönemece dönüştürmediği sürece, Auschwitz'den sonra şiir yazmanın

barbarca olduğunu söylemişti Adorno. Kastedilen, bundan sonra sanatsal bir imgenin ancak ardında yatan iflas eşiğinde meşru kılınabileceğiydi; suskunluğun eşiğinde yer almayan ve yaşantılanmış olan vahşeti düşünsel bir milada dönüştürmeyen sanatsal imge, suskunluğun eşiğinde yatan bir şeyi dile getirdiğini ima ederek onu şıklaştırmakta, dolanıma sokarak kullanılır kılmaktaydı. Adorno bunun cümlesini böyle kurmamış olsa bile, aslında arkasında suskunluğun bilgisini taşımadan estetikleştirilen bir acı ya da vahşet imgesi, ısrarla bir tekrara ve –tekrarı tekrar sayesinde kırmayı denemeyen– böylesi ısrarlı bir tekrar ise kaçınılmaz olarak anesteziye yol açıyordu.

Malum olduğu üzere modernizm süreci içinde ayrışmış sanatsal bir alanı betimlemezden önce, duyu yetisiyle ilgili bir kavramdı estetik; anestezi ise duyu yetisinin tam tersini göstermekte, duyu kaybını dile getirmekteydi. Travmatik yaşantıyı temsil etmek olanaksız olduğu için, aynı görüntüyü (mesela Andy Warhol'ün yaptığı gibi trafik kazasında pencereden dışarı sarkmış bir cesedin ya da yanmakta olan bir arabanın görüntüsünü) seri halinde yineleyerek duyuları köreltmeyi değil de travmatik bastırmanın yarasını açmayı ve kişiyi onunla yüzleştirmeyi amaçlayan tekrar bir yana (ki bu bile sorunsallaştırılmaya muhtaçtır), deprem görüntüsünün ardındaki suskunluktan ve iflastan böylesine yalıtan bir tekrar, dehşeti sadece bastırmaya yarıyor, estetize edilen imgenin etkisi anesteziye dönüşüyordu. Nitekim ilk günlerde sinir sistemimize dolayımsız etki eden deprem görüntüleri ve onların kırılmayan tekrarı zaman içinde ciddi bir duyu kaybına yol açmış, televizyon ekranı depremin travmasını ve yaşantısını yakınlaştıracağına, ondan an be an uzaklaştırmıştı bizi.

Ahlakla estetiğin bağıntısıyla ilgili bildik bir sorundu bu; depremi izleyen günlerde beden ve bedenin haysiyeti ve zilleti üzerine düşünen bu yazıyı yazmakta tereddüt ettim. Batı modernizm sürecinden bir kesit alarak bedenin haysiyeti ve zilleti gibi bir konuyu açımlamaya ve böyle bir kesiti İslami Doğu diye nitelediğim coğrafyadaki beden tasavvuruyla karşılaştırmaya ve Cumhuriyet Türkiyesi'nden sanatsal beden örnekleriyle ilişkilendirmeye çalışan bir yazı, bana itici ve yakışıksız göründü. Ama sonra, farklı mecralardan akarak bir araya gelen bu düşüncelerin, bedene ve zillete ilişkin bir yazıyla çok yakından ilişkili olduğunu, çünkü Kracauer'in sözünü ettiği suskunluk ortaklığının, aslında bedene dair insanbilimsel bir ortaklık olduğunu düşündüm. Bedenin bire bir yaşantıladığı şeylerdi acıyla kösnüllük, ölümle vahşet; onların imgesiyse, kaçınılmaz olarak insan bedeninin ta kendisiyle ilintiliydi.

Başta yalnızca bedenin zilleti ve haysiyetiyle ilgili bir yazıydı tasarladığım. Ancak bağlamı yitirme ve yüzergezerleşme tehlikesini göze alarak, onu kıyısından köşesinden de olsa, deprem öncesi tartışmış olduğum başka bir sorun-

salla, yücelik sorunsalıyla da ilişkilendirme gereğini hissettim. Çünkü haysiyetle kavram akrabası sayılabilecek olan yücelik sorunsalını doğrudan doğruya deprem örneği üzerinden tartışıyordu Kant ve deprem gibi doğa felaketlerinin yol açtığı gerilim ve suskunluğun, doğa içinde doğayı aşan yüce bir şeyin varlığına işaret ettiğini öne sürüyordu. Gerçi kaçınılmaz bir ürperişe yol açan ve *sub-limen*'in (sınırın ardında yatan şey'in) temsiliyetsizliğini teslim eden bir şeydi yücelik; ama 18. yüzyıl Avrupası'nda tam da bu nedenle haysiyetle ilişkilendiriliyor; sanatın başı dik yürüyebilmesi ve sınırın ardında yatan şeyin varlığına bakarak kendi sınırlarını belirlemesi, yücelikle haysiyeti birbirine bağlıyordu. Yücelik, temsil ilişkileri içinde yer alan imgeye haddini bildiriyor, güzellik kavramının ve güzelin temsil biçimi olan sanatın sınırını çiziyordu. Nitekim bu nedenledir ki Lyotard da *sub-limen*'in kışkırtıcılığının 20. yüzyıl soyut sanatının belirleyici özelliğine dönüşmüş olduğunu savlıyor, soyut sanatın oluşturduğu imgelerin negatif birer temsil kipiyle sınırın ötesine uzandığını –ya da uzanmayı arzuladığını– söylüyordu.

Böyle bir bağıntı, Kant'ı ve Lyotard'ın okuduğu açıdan bakılan soyut sanatı, içinde yaşadığımız coğrafyanın imgelemini büyük oranda belirlemiş olan İslami Doğu denen uzama yaklaştırıyor, doğanın ötesinde yatan ve isimlendirilemez yüce ve İslami güç ile Kant'ın yücelik anlayışı arasında bir ilişki ortaya çıkıyordu. Çünkü geleneksel İslam kelâmı zaten sınırın ardında yatan yüceliğin temsil edilemezliğinden yola koyuluyor, hareket alanını ona göre belirliyordu. Ne var ki bu bağıntıyı veri alıp kabul etmek yerine sorunsallaştırmak, İslami bir soyutla modernizme dair bir soyutluğun farklılığını ortaya koymak ve söz konusu soyutluğu bedene dair bir haysiyet ve zillet ekseninde tartışmak gerekirdi. Kaldı ki bedenin haysiyeti bedeni aşarak beden ötesi bir uzama –*sub-limen*– uzandığı ve bunu ancak bedenin içkinliğiyle temsil edebildiği an meşruiyet kazanabilen bir kavramken, zillet aslında bedenin mutlak bedenselliğiyle ilintiliydi ve bedenin kendi dışında bir aşkınlığa gönderme yapmayan bedenselliği söz konusu olunca, Batı'da olsun Doğu'da olsun, ilginç bazı parametreler ve düşünsel kırılma noktaları daha devreye girmekteydi.

İşte bu metin, böyle dağınık görünen bir sorunsal düğümü olarak oluştu. Buradaki ilk bölümde 18. yüzyıl Batı estetik kuramının bedeni nasıl ve neden bir yandan yüce diğer yandan haysiyetli olarak konumlandırdığını saptadıktan ve uzun bir sıçrama yaparak böyle bir tavrın Batı sanat geleneği içinde yer alan Francis Bacon tarafından nasıl tersyüz edilmeye çalışıldığını tartıştıktan sonra 80'li yıllardan itibaren zelil sanat –*abject art*– denen sanatın bir örneği olarak Rineke Dijkstra'nın bir fotoğrafını ele aldım.

Yazının *Defter*'in bir sonraki sayısında yayımlanacak ikinci bölümünde ise İslami Doğu denen coğrafyaya dönüyorum. İslami denen coğrafyalarda bedene ilişkin imgelerin olmadığı düşünülse bile, (hatalı bir biçimde öyle denmesine rağmen yaşama dair diğer alanlardan ayrışmayan ve özerk bir estetik kurama asla sahip olmayan) "İslami sanat"ın temel sorunsalının tam da beden olduğunu ve 13. yüzyıl Anadolusu'nda sınırın ardında yatan bedenin tevil edilebilir bir imgeye dönüşmüş olduğunu öne sürüyorum. Ne var ki İslami sanatların beden imgesi, acının ya da kösnüllüğün içsel ve travmatik yaşantısını dile getirmeyi ya da temsil etmeyi amaçlamadığı için, bedeni şahsi bir tecessüsten uzak tutmayı ve ne *sub-limen*'in şahsi yaşantısını ne de *sub-limen*'in kendini ikame etmeyi amaçlıyor. Bu nedenle beden ve bedensel haysiyet ve –eğer İslami uzamda öyle bir şey varsa– zillet kavramlarını iki farklı anlamlandırma dizgesi içinde ve dizgelere farklılık hakkını veren kavramlarla açımlamaya çalıştım. Ancak bunu yaparken "İslami Doğu" diye türdeşleştirilen bütünlüğü de kendi içinde parçalayarak İslam kelâmının tartıştığı beden ile İslam tasavvufunun beden anlayışını birbirinden ayrıştırdım. Bunu yapmamın nedeni, Türkiye coğrafyasını belirleyen beden ve haysiyet anlayışının ayrıksı bir kesişmenin ürünü olmasıydı. Bir yandan ortodoks İslam kelâmının beden bilgisi egemenken, diğer yandan tasavvufi beden anlayışının (ki bu anlayışın yeraltında olduğu kanımca tartışma götürür) izini süren bir uzamdı Türkiye; ne var ki yirmili yıllarda kurulan Cumhuriyet ile her iki bilgi de kesintiye uğruyor ve unutuşa mahkûm oluyordu.

Osmanlı'nın son yıllarında ve Cumhuriyet Türkiyesi'nde gerçekleşen ve sanatı ilk kez diğer alanlardan ayrıştırarak estetik denen alana dahil eden ve Batı ve Doğu diye haklarını yiyerek kendi içlerinde türdeşleştirdiğim iki ayrı dizgenin birbirine eklemlendiği dönüşümü somutlayabilmem, ancak böyle bir konumlandırmadan sonra mümkün oldu. Onun için sözünü ettiğim dönüşümü 20. yüzyıl oryantalizm örneklerinin yanı sıra Halil Paşa üzerinde somutlayarak, oradan Türkiye'de belki acı çeken ve çektiği acıyı mesafeyle soyutlamayan bedene dair verilebilecek tek örnek olan Yüksel Aslan'a ve bedene dair mesafeli izleğinden ödün vermeyen Mithat Şen'e geçtim.

Yola çıkarken amacım, bedene ilişkin imgelerin haysiyetini ve zilletini kültürbilimsel ve tarihsel bir bütünlük içinde karşılaştırmak ve böylesi bir karşılaştırmanın sonuçlarını su sızdırmaz kuramsal bir çerçeveye oturtmak olmuş olsa bile Marmara ve Düzce depremleri ve onların artçı sarsıntıları gereği metin kendini belirli bir çerçevede sabitleyeceğine salınarak ve sallanarak düşünce gezdirmeyi tercih etti.

I.

"Görsel sanatların kusursuz ve haniyse haysiyetli tek nesnesi, insan bedenidir."
Schelling, *Sanat Felsefesi*

Bilindiği üzere geçmişte *aisthesis*, duyulara dair olan her şey anlamına gelir. Yunanca *aisthênesthai* duygularla algılamayı ve hissetmeyi ifade eder ve beş duyuya ilişkin her tür algıyı kapsarken *aisthesis* sözcüğü 18. yüzyıl ortasında yeni bir kavrama evrilir ve Batı modernizm süreci içinde güzelliğin özerk bilimine dönüşür. Güzellik yasasının uygulamalı öğretisidir estetik; bundan böyle bir nesnenin "estetik" olduğu söylendiği zaman, onun artık güzel ve beğeniye uygun bir nesne olduğu ifade edilmiş olacaktır. Bu yeni bilimin –*episteme aisthetike*– isim babası ve kurucusu Baumgarten'dir ve Baumgarten'in 1750 yılında yayımladığı *Aestetica* isimli kitabından sonra Batı modernizmi güzellik kavramını toplumsal bir proje ve kamusal bir uzlaşım –*Beauxs Arts*; Güzel Sanatlar– haline getirmiştir. Güzellik, duyu-ötesi beğeniye bağlı genel bir kavramdır ve güzellik bilimi, toplumu estetik açıdan eğitecektir. Bu, Aydınlanmacılığın ve Romantisizmin ortak izleğidir.

Baumgarten'den on dört yıl sonra Lessing (gerçi yazdıklarını iki yıl sonra yayımlayacaktır) sanata ve edebiyata dair birincil yasanın güzellik yasası olduğunu ve güzellik yasasının haysiyetten azade kılınmaması gerektiğini yazar. Çünkü sanatta saygıyı hak eden şey, onun yasalara ilkeler doğrultusunda yön vermeye kadir, haysiyetli ve güzel bir varlık tarafından üretilmiş olmasıdır. Bu görüş, Lessing ile Kant'ı yakınlaştırır. Güzeli ve haysiyeti kesiştiren tek varlık insandır ve sanat, ancak bu tür bir yetiyi ve gizilgücü ifade edebildiği, yani mutlak ve evrensel olan bir şeyi kamusallığa dolayımlayabildiği sürece sanat olarak tanımlanabilir. Bu yüzden sanatsal haysiyetin birincil kuralı dünyayı amaçsızca güzelleştirmek ve süslemek değil, duyusallığın dolayımsız ve bire bir etkisinden kaçınarak kamusallığa düşman duyu ve duyguları estetik açıdan denetim altına almaktır. Güzellik buyruğu, nihai olarak ahlaki bir buyruktur.

Duyu ile duygunun iç içe geçtiği bir alandır oysa *aisthesis;* evrensel bir ortaklık olarak insanın içinde bulunan haysiyetliliğe hitap edeceğine kişinin özgül bedeniyle özgül yüreğine seslenmekte, onun şahsi denetimsizliğini ele geçirmektedir. Ancak 18. yüzyıl imgelemine göre haysiyet, kişinin bütün dışsal belirlenimlerin ötesinde kendini içsel olarak gerçekleştirerek kendi mutlak değerini oluşturmasına bağlıdır ve içselliği denetimsiz biçimde etkileyen bütün duyular, bu mutlaklığın oluşturulmasına engeldir. Kişinin kendini içsel

olarak gerçekleştirebilmesi ise, kendi içindeki haysiyetli ve evrensel insanlık merkezini bulması ve kavraması anlamına gelir; "kendi içinde insanlığın merkezini kavrayan kişi, aynı anda kendi içinde modern bilginin merkezini bulmuş olacağı gibi... sanatın uyumsallığını da keşfetmiş olacaktır."[2]

Bu yüzden haysiyet, bir yandan başı dik yürüyebilmek ve muhatabın gözüne kendinden emin bir gururla bakabilmek anlamına gelirken diğer yandan kişinin kendi içindeki genellik merkezini keşfetmesini ifade eder. Seçkinci, toplumsal sıradüzene güdümlü ve iktidar ilişkileri tarafından tanındığı zaman tescillenen bir *şeref* görüşünün genel bir *haysiyet* anlayışına dönüştüğü çağdır 18. yüzyıl. Şerefli olmanın esasını herkesin şerefli olmaması görüşü oluşturur. Haysiyet ise içsel bir keşif eylemi sonucu herkesin dahil olabileceği bir genelliktir. Böyle bakınca –çelişkili bir biçimde– ortak bir bilgidir içsellik; kişinin içinde barındırdığı bütün farklılıklara rağmen onu ötekilerle uzlaştıran ve şahsi bir duyusallığı aşan mutlak özelliktir. Güzellik ve haysiyetlilik ancak bu türden genel bir ilke doğrultusunda toplumsal bir projeye dönüşebilmiştir.

Bu yüzden görsel sanatlar söz konusu olduğunda, güzellikle haysiyetin el ele verdiği arzulanan o *soylu yalınlık* ve *sessiz yücelik,* acı, ürkü, dehşet, tiksinti, kösnüllük gibi sinir sistemini bire bir uyaran duyarlılıkların ve duyguların resmedilmemesi, en fazla üstü örtük bir biçimde hissettirilmesiyle mümkündür. Bunların yüce ve evrensel bir ortaklıkta buluşan insanlık merkeziyle ve bu merkezin keşfiyle hiç mi hiç ilintisi yoktur. Mutlaklık, duyusal tepkisellikler nedeniyle algısı değişen bir şey değildir ve haysiyetin bu tür algılar sayesinde yüzergezerleşmesi olanaksızdır. Sanat, bu türden insanlarüstü ve mutlak bir değerin ifadesi olduğu için önemlidir ve tam da bu nedenle toplumsallığa evrilmiştir. Sanatçının, sanatın haysiyetine ters düşen şeyleri kamusallıktan gizlemesi ve sanatı sinir sistemini bire bir uyaran duyarlılıklardan, duyusallıklardan ve duygusallıklardan koruması gerekir. Genelliğe düşman duyular, haysiyet uğruna feda edilmelidir. Sözcüğü sözcüğüne *kurban*'dan söz eder Lessing; eğer güzellik ortak ve genel bir değerse, ortaklığı zedeleyen şeylerin güzellik tapınağında sunağa yatırılması zorunludur. Adorno ve Horkheimer'in altını çizdiği ve aklın efendiliği uğruna kurban edilen şeydir bu bir anlamda; *Aydınlanma'nın Diyalektiği*'nde betimlenen kurbanın 18. yüzyıl Avrupası'nda sanat ve estetik adına da verilmiş olması rastlantısal değildir.

Güzellik yasası uğruna verilen bu kurban, kişinin içindeki mutlaklığa engel olan ve istenmeyen bir yakınlığı dile getiren her şeyi içerir: ortak güzelduygululuğa ket vuran ve kişiyi kaçıp kurtulamadığı ve kendi başına bıraktığı için rahatsız eden duyulardır bunlar; sanatla sanat olmayan arasına kaçınılmaz bir mesafe koyarak ortaklığa ve mutlaklığa evrilmeyen duyulardan kaçınmak, mevcudiyetleri ima edildiği zaman bile kişiyi onların dolayımsızlığıyla

baş başa bırakmamak gerekir. Duyuların dolayımsızlığı, ortak bir mutlaklık uğruna kurban edilmediği sürece kaçışı olmayan bir kapandır. Dolayımsızlığın ve mesafesizliğin denetimi, güzellik yasasının şaşmaz kuralıdır. Bu yüzden ahlak yasasıyla estetik yasanın bitiştiği ve iç içe geçtiği alandır sanat; sanatın haysiyeti, sanattaki haysiyetliliğe bağlıdır ve az önce söylenenlerle çelişen bir biçimde sanatın yüce ve haysiyetli tek nesnesi, insan bedeninin kendisinden başka bir şey değildir.

Gerçi çelişkinin nedeni yeterince açıktır: duyuların ve duyguların sözcüğün gerçek anlamıyla at koşturduğu uzamdır insan bedeni; bedenin haysiyetliliği uğruna verilmesi gereken kurban, tam da insan bedeninin duyusallığıdır. Çünkü tanrı suretinde yaratılan ve tanrının insan suretinde kendini yeniden yarattığı şey, insan bedenidir ve beden, kutsal bir emanettir. Ama aynı zamanda insan bedeni, kişiyi kendi teni içinde bırakan ve yüce ve mutlak bir ortaklığa ulaştıracağına yalnız bir duyusallığa sevkeden şeydir.

Modernizm sürecinin kendini üzerine inşa ettiği koskoca Hıristiyan geleneği ve söz konusu geleneğin bedene ve ruha dair çözümsüz çelişkisi düşünüldüğünde, bu yaklaşım kuşkusuz şaşırtıcı değil. Ne var ki Lessing'in sanatın mesafeliliğine ve insan bedeninin haysiyetine ilişkin olarak seçtiği, kitabına ismini verdiği ve Winckelmann'la polemiğe girdiği örnek, sadece Hıristiyan bir geleneğin izini süreceğine, çağa uygun biçimde Antik Yunan'dan ödünç alınan ve Hıristiyanlıkla harmanlanan bir örnek olmuştur. Yine de bu tercih, Yunan idealiyle Hıristiyanlık arasında kurulan ittifakı betimlediği için tipiktir: Winckelmann da Lessing de insanın tanrı suretinde düşünüldüğü Hıristiyan imgelemini değil, tanrıların insan suretinde kurgulandığı Yunan imgelemini örnek almayı yeğlemiş ve 18. yüzyıl Almanyası, kusursuz insan bedenini Yunan güzellik idealinde bir kez daha keşfetmiştir.

Çünkü Yunan güzellik ideali (18. yüzyılın kurguladığı haliyle) sinir sistemine dolayımsız etki eden bir duyusallıktan bilinçli bir tercihle kaçınmış ve insan bedenini tanrısal bir yücelikle görselleştirmiştir. Bu nedenle Lessing, kusursuz insan bedenini örneklerken İsa üzerinden değil de, Laokoon üzerinden yol alır ve görsel sanatın haysiyetini acı çeken bir İsa bedeni üzerinden değil, acı çeken bir Yunanlı bedeni üzerinden kurgular. Bir diğer deyişle Lessing, İsa'nın çektiği bedensel acıyı, Laokoon'un çektiği bedensel acıyla devşirir. Oysa 18. yüzyıl öncesinde görselleştirilmiş olan bütün çarmıha geriliş sahneleri de ancak *soylu bir yalınlık* ve *sessiz bir yücelik* sergileyebildikleri, yani İsa'nın çektiği bedensel acıyı soylulaştırabildikleri ve yüceleştirebildikleri, yani ölmekte olan bu bedenin haysiyetini koruyabildikleri sürece ve koruyabildikleri için *güzel* addedilmişlerdir.[3] Haysiyet misali olan güzellik bıçak sırtı bir dengeye sahiptir; yalnızca acı, kösnüllük ya da ürkü gibi tepkisellikler de-

ğil, çözülme ve ölme anı da ona muhaliftir. "Çekilen bedensel acının iğrençliği ve vahşeti ... çarmıha gerilme sahnesinin işkencesi ve azabı" oldum olası "sanatın sınırında" yer almış ve sanat, çarmıha germe sahnesinde yer alan "savaş esirlerinin vahşiliğini, edilen alayların kötücüllüğünü, İsa'ya karşı duyulan nefretin barbarlığını"[4] görselleştirmek gibi bir tuzağa düşmediği, güzellik ve ahlaklılık sınırını aşmaya kendini zorlamadığı sürece haysiyetli kalabilmiştir. Nitekim Avrupa sanatının çarmıha gerilme sahnesini dengeleyecek, hatta onu aşan sayıda Meryem ana-bebek İsa sahnesiyle dolu olmasının nedeni de bellidir: "Resim sanatının (İsa'nın çocukluğu söz konusu olduğunda), çocuğun saflığını ve masumluğunu... yüceliğe dönüştürme... avantajı... vardır."[5]

Ne var ki Lessing –yücelik değil de– haysiyet tartışırken, daha önce Winckelmann'ın üzerinde durduğu ve iki genç oğluyla birlikte devasa yılanlar tarafından boğulmakta olan Truvalı rahip Laokoon'un heykelini örnek gösterir. Heykelin resme oranla farkını göz önünde tutarak belki de bir kolaycılık olduğunu söyleyebiliriz bu tercihin. Bazı savları kanıtlamak için üçboyutlu bir heykel üzerinden yol almak kolaydır çünkü; kaldı ki çarmıha gerilme ya da doğum sahnelerini görselleştiren İsa heykelleri hem daha ender, hem daha sakıncalıdır. Winckelmann'a göre söz konusu *Laokoon* heykeli, çekilen ölüm acısını dile getirmesine karşın acıyla bağıran her türlü ifadeden yoksun olduğu için haysiyetlidir ve bu haysiyetlilik yalnızca Laokoon grubu için değil, bütün Yunan edebiyatı ve sanatı için de geçerlidir. Lessing'e göre de acılı ve üzücü bir boğulma anını görselleştirmesine karşın her türlü acının betimlemesinden uzak durduğu için soylu bir heykeldir *Laokoon*; can çekişmekte olan Laokoon ve oğulları haysiyetlerini asla yitirmemekte; onların gösterdiği ve ölümün gözü içine bakan stoacı dayanıklılık, onur ve gurur, *Laokoon* heykelinin –dolayısıyla sanatın– temel özelliğine dönüşmektedir.

Ancak Winckelmann'dan farklı olarak Lessing, görsel sanatlarla edebiyat arasında ciddi bir ayrım getirir: sanatçıların aksine kahramanlarının acıyla bağırmasından asla korkmamıştır Yunanlı edebiyatçılar; acıyla bağıran ve yüzü buruşan bir kahramanla haysiyetlilik, edebiyat söz konusu olduğunda asla birbiriyle uyumsuz değildir. Örnekse Sophokles bile Odysseus'un ağzından Philoktetes'i "bağıran, inleyen, vahşi vahşi feryatları bütün ordu alanını kaplayan... ayağında etlerini kemiren, irinler akıtan bir yara bulunan"[6] bir kahraman olarak betimlemiş ve bu betimleme Philoktetes'in ya da Sophokles'in haysiyetine gölge düşürememiştir. Ya da Helena'nın güzelliğini ve bu güzellik nedeniyle çıkan büyük Truva savaşını betimleyen Homeros, acıyı da diğer şeylere katarak rahatça betimleyebilmiş, yazınsal bir metinde bir imge diğerini izlediği için başka şeylerin yanı sıra acıyı da dile getiren *İlyada* ya da *Odysseia* epopeleri asla zillete düşmemiştir. Bu, güzellikle haysiyetin karşı kutbunu

ifade eden haysiyetsizliğin düzyazı uzamında çelişmediği ve birinin diğerine eşlik edebileceği anlamına gelir. Plastik sanatlarda gizlenmesi gereken şeyin edebiyatta gözler önüne serilmesi, belirli sınırlar çerçevesinde kalındığı sürece sakıncalı değildir. Çünkü "edebiyatçının giysisi bir giysi değildir ve bir şey gizlemez; bizim imgelem gücümüz giysinin içinden her şeyi görür" ve edebiyatın "... imgeleri... biri ötekine zarar vermeden ya da diğerini gizlemeden"[7] yan yana varolabilirler. Lessing'e göre bunun nedeni, edebiyatın temsil gücünün zamanın artsüremliliğine dayalı olmasıdır. Artsüremlilik, imgeleri birbiri ardına katarak anlık bir yaşantıyı ikame edebilecek uzun bir soluk getirebilir; oysa görsel sanatlar artsüremli bir temsilden yoksundur; onlar mekân içinde yer aldıkları için sadece bir anın görüntüsüyle yetinir ve görüntüledikleri ânı sonsuzlaştırmaya ya da zamanı mekânsallaştırmaya çalışırlar.

Görsel sanatların ikame mantığı, bir anlamda çok daha keskindir: anlık bir yaşantının anlık bir imgeyle ikame edilmesi gerekir. Dolayısıyla Lessing'e göre, zaman içinde eyleyen ve acıyı haysiyetle dile getirebilme yetisine kadir düzyazının –balad gibi epik şiirler hariç: bu bağlamda şiirin nasıl ele alınacağı muğlaktır– aksine, zaman içinde değil de mekân içinde yer alan görsel sanatların acının bire bir betimlemesinden kaçınması ve acıyla bağıran bir ağzın resminden ya da heykelinden sakınması gerekir. Görsel sanatların kullandığı aracın gereğidir bu. Anı sonsuzlaştırmak, öyle sanıldığı kadar basit değildir.

Diğer yandan, ölüm anı söz konusu olduğunda, zilleti ve çirkinliği tümüyle gözardı etmek olanaksız hale gelecektir. Bu yüzden zillet imgesini haysiyetin ardına gizleme buyruğuyla baş başa kalır sanatçı; Laokoon grubunun heykeltraşlarının yaptığı, ölüm anındaki acı imgesini sanatın güzelliğine ve haysiyetine kurban etmekten başka bir şey değildir: "Üstad bedensel acının varsayılan koşulları çerçevesinde en büyük güzellik uğruna çalışmış. Acı, biçimsizleştiren bütün yoğunluğuyla güzellikle bir araya gelememiş. Acıyı hafifletmesi ve bağırmayı iniltiye dönüştürmesi gerekmiş; bağırmak soysuz bir ruhu ele verdiği için değil, yüzü iğrenç bir biçimde buruşturduğu için. Laokoon'un ağzını sonuna kadar açtığını tahayyül edin ve karar verin. Bırakın Laokoon bağırsın ve görün... (Ağzı açılmadan ve bağırmadan önce) güzelliği ve acıyı aynı anda gösteren ve duygudaşlık yaratan bir teşekküldü; oysa şimdi, acının görüntüsü hoşnutsuzluk uyandırdığı ve uyanan bu hoşnutsuzluğu acı çeken nesnenin güzelliği sayesinde duygudaşlığın tatlı duygusuna dönüştüremediği için kişinin yüzünü çevirmek istediği iğrenç bir teşekküle dönüştü. Ağzın çıplak geniş yarığı –yüzün diğer kısımlarının bu açılmış ağız yüzünden nasıl çarpılmış ve oynamış olduğu ve bunun uyandırdığı dehşet ve tiksinti tümüyle bir yana– dünyanın en mide bulandırıcı etkisini yaratan bir resim lekesi ve bir heykel çukurudur."[8]

Güzellik ve haysiyet yasası, duyusallığın bu saldırısı ve tecavüzü karşısında yitmekte; heykel, yüce ve haysiyetli bir anı sonsuzlaştıracağına çirkinleşmekte, duyusallık, istenmez bir yakınlığa yol açan tiksintiye dönüşmektedir. Kanımca buradan şu sonuç çıkar: zillet, tahammül edilmesi ve istenmez yakınlığının kaldırılması olanaksız olan duyusallıktır. Oysa sanat söz konusu olduğunda amaç, Lessing'in altını çizdiği gibi toplumsal ve kamusal bir *duygudaşlıktır*: bu duygudaşlık, insanı insan yapan ve insana özgü basit ve ilkel tür ortaklığını aşan şeydir; Lessing'inki gibi Shakespeare hayranı bir Aydınlanmacı'nın kurgulayabileceği üzere duygudaşlık, gerek kişinin kendi özbilincine varmasına yol açan, gerekse diğer bir insanı, daha da doğrusu insanlığın kendini anlamasını sağlayan duygudur. Oysa zillet ve tiksinti, bu duygudaşlığa meydan okumaktadır, çünkü kişi gördüğü şeyin yakınlığından tedirgin olarak onu kendinden fırlatıp atmak istemektedir. Yani duygudaşlığa yol açmayan bir duyusallık, insanlar arası estetik bir uzlaşım sağlamak yerine insanı anesteziye yöneltmekte; kişi, kendini zilletten korumak uğruna görsel imgeyi görmezden gelmektedir. Böyle bakıldığında "insana özgü hiçbir şey benim yabancım değildir" cümlesi geçerliliğini yitirmekte, insana özgü bedensel ve duyusal zillet estetik bir duygudaşlığı engellemektedir. Kendini tüm çıplaklığıyla ortaya koyduğu ve seyirciye hiçbir mesafe bırakmadığı için görsel sanatlarda zillet, seyirciyi sadece kendi çıplaklığıyla baş başa bırakmakta ve bu tekbaşınalık ve mesafesizlik onu insanlığın kapılarını aralayan duygudaşlık merkezinden mahrum etmektedir.

Böyle bir anlayış, özel ve kamusal arasında getirilen ayrımdan kaynaklanır: özel bir alanda gerçekleşen sanat, özelliğini aşarak kamusalın ve toplumsalın ortaklığına uzanmalıdır. Oysa zillet, kendi özel alanını aşarak bir güzelduygululuk olarak kamusala katlanamaz. Nitekim Yunanlıların görsel sanatları güzellik yasasına bağlı kılmalarının nedeni, güzelliğin mesafesiz ve dolayımsız bir duyusallığa form vermeye kadir olması ve zilleti haysiyete çevrimleyebilmesi yüzündendir. Bu durumda zillet, asla temsile konu olabilecek bir içeriğe dönüşmemeli, imgeleşmemeli, insanın bedene dair kamusal duygudaşlığını silip süpürmesine izin verilmemelidir. Üstelik bu buyruk, yalnızca acının ve ölümün, vahşetin ve yıkımın, çürümenin ve eprimenin kaçınılmaz duyusal imgeleri için değil, kösnüllüğe ilişkin duyusal imgelerin tümü için de geçerlidir. Kracauer'in bir ağızda andığı vahşetle kösnüllük, Lessing için de eşitlenir: "Yüzde en çirkin çarpılmalara yol açan, bütün bedeni dehşet verici bir biçime sokan ve sakin bir andaki güzel bütün çizgileri yokeden ve bedeni dönüştüren öyle tutkular ve tutku mertebeleri"[9] vardır ki, onların da sanatın görselliğinden men edilmesi gerekir. Uzlaşılamayan, seyirciyi mesafe kazanmaktan alıkoyan duygulardır bunlar da. Estetik gibi yeni bir bilimin inşası ve

güzellik duygusunun toplumsal bir ortaklığa dönüşmesi isteniyorsa eğer –ki Lessing, onu izleyen Kant, Schiller ya da Hegel gibi ardılları kadar açık bir biçimde dile getirmese de bunu istemektedir–, bedenin tek başına ya da ikili bir mahremiyet içinde yaşantıladığı kösnüllüğe dair imgelerin de sanata dahil edilmemesine özen gösterilmesi gerekir.

Nitekim bu sorunsallardan hareketle sanatın haysiyeti, yalnızca Lessing için değil, sonraki yıllarda Kant, Schiller ve Romantikler için de temel bir konu olacaktır. Sonradan Romantikler insanın haysiyet merkezine o güne değin haysiyetsiz olarak kurgulanmış kimi duyuları da dahil etmek istemiş olsalar da, haysiyet kavramı, 18. yüzyıl Avrupası'ndan geçmişe uzanan ve ahlakı ve güzelin bilimi olarak estetiği şimdiki zamanda bir araya getiren bir köprü olarak kurgulanmıştır. Bu, Romantikler için de böyledir. Ne var ki sanatın haysiyeti kavramı, sanatın konusunu oluşturan diğer nesnelerde değil, insan bedeninin kendinde düğümlenir. Şunu demek istiyorum: sanatın konusunu oluşturan canlı ya da ölü doğa gibi organik nesneler –çünkü onlar da insan bedeni gibi organiktir–, tiksinç olabilseler bile, asla haysiyetsiz değillerdir. Haysiyet bir tek insan bedenine özgüdür: "Görsel sanatların kusursuz ve haniyse haysiyetli tek nesnesi, insan bedenidir."[10]

Aslında neden insan bedeninin sanatın en haysiyetli nesnesi olduğuna dair denklem, tersinden de kurulabilir – çünkü zillet de aslında yalnızca insan bedenine ilişkindir. Bir elma ya da sandalye, tiksintiye yol açabilse de ne haysiyetli ne zelildir. Ya da yalnızca insan bedenini anıştıran bir simge olarak kurgulandıkları durumlarda haysiyetli ya da zelil olabilirler. Çünkü bütün organik maddeler ve nesneler için geçerli olabilecek tiksintiden farklı olarak zillet yalnızca insan bedeniyle ilgilidir. Yalnızca insan bedeni zelildir, çünkü yalnızca insan bedeni haysiyetlidir. Bunun nedeni insan bedeninin evrendeki en haysiyetli şey olarak konumlandırılmasıdır. Sadece insan bedeni tanrı suretinde yaratıldığı için güzelliği ve haysiyeti kusursuzca aynı bünyede bireştirmeye kadirdir: "insan... güzellik idealinin... ve kusursuzluk idealinin kendi... olmaya... dünyadaki bütün nesneler arasında tek başına muktedirdir."[11]

Kuşkusuz böyle bir tartışmada Avrupa'ya özgü bildik karşıtlık ilişkisi gündeme gelir ve insan bedeni ile bedenin ötesinde bir şeye işaret eden insan ruhu birbiriyle çelişir. Bir yandan en yüce ve en haysiyetli şeydir beden, öte yandan hastalıklı, ölümlü ve organik olduğu için zillete düşmektedir. Çünkü zillet, bedenin organikliği ve dirimselliği, yani çürüyebilirliği ve kokuşabilirliğiyle ilişkilendirilmektedir. Aslında zillet, organik maddenin –ki haysiyetli olmasına rağmen insan bedeni de böyledir– ölümlülüğüyle ve yok olabilirliğiyle ilgilidir. Zilletin birincil özelliği, onun kokuşan cesette olduğu gibi yüzleşmek istenmeyen bir yakınlığı dile getirmesidir. Kişiyi tüm duyularıyla tutsak

alan ve midesini bulandıran bir yakınlıktır bu; böylesine mide bulandırıcı bir yakınlık, sadece insan bedenine ilişkin olmasa da, kaçışsızlığı, sadece insan bedenine dairdir. Çürümüş hayvan leşleri gibi mide bulandırıcı organik maddeler tiksinti verir vermesine, ama onlardan kaçılabilir.

Öte yandan mide bulandırmayan, sonsuza değin iç içe kalmayı arzulayan yakınlık da yine diğer organik nesnelere değil, sadece insan bedenine dairdir. Dolayısıyla zillet, sarkaç misali arzu ile tiksinti arasında gidip gelen, bedenin bedenselliğinin altını çizen şeydir. Oysa beden, ancak ardında yatan ve bedeni aşan şeyi temsil etmeye kadir olduğu sürece olumlanabilir. Çünkü ancak bedenin ardında yatan ve çürümeye ve ölümlülüğe tabi olmayan şey mutlak ve haysiyetlidir; ölümlülük veçhesi ise geçici, görece ve zelil kılar bedeni. Bu bağlamda –böyle bir ifade başlı başına bir çelişki içerse de– bedene dair haysiyetin ölümsüzlüğü ve mutlaklığı, sanırım Lessing'in ardılı Kant'ın konumlandırmasıyla açımlanabilecektir.

Kant'a göre haysiyetli olan şey, her tür göreceliğin ötesinde yer alan ve eşsiz ve benzeri olmayan bir şeydir. Söz ettiği göreceliği somutlamak adına Kant bir pazar değerine sahip olan metaları örnek gösterir: bu metalardan farklı olarak hiçbir pazar değeri yoktur haysiyetin; o dünyaya özgü anlamlandırma dizgeleri içinde yer alarak göreceleşen bir şey değil, onların ardında yatan ve "yalnızca görece bir değere, yani bir fiyata değil..., içsel bir değere, yani haysiyete sahip olan"[12] şeydir. Bilindiği üzere kendinde ve mutlak bir değere sahip olan şey, yalnızca haysiyetli değil, aynı zamanda ahlaklıdır. Kant'ın mutlak ahlakına göre ahlaklılık, önsel ve koşulsuzdur ve mutlaklık, haysiyet gibi bir kavramın da önselliğinin ve koşulsuzluğunun şaşmaz kuralıdır. Ahlakın önselliğinden ve koşulsuzluğundan ise doğa ya da doğaya özgü diğer organik ya da inorganik nesneler değil, sadece ve sadece insan –ya da meseleyi başka türlü kavramsallaştırmak gerekirse: insan bedeninin taşıdığı özne– nasibini almıştır: "haysiyet sahibi olan tek şey... insanlıktır."[13] Dolayısıyla insan bedeninin görselleşmesi, onun içindeki mutlak, önsel ve ölümsüz değerin ortaya çıkarılmasına bağlı kalacaktır. Bu nedenle böyle mutlak bir değer, kendi dışında bir şeye gönderme yapmayan bir bedenselliğe –Kant terminolojisiyle söyleyeceksek eğer: görüngüselliğe– güdümlü kılınamaz.

Bu türden bir talep, Kant ahlakında ilginç bir sonuca yol açar: haysiyetlilik uğruna bedeni duyusallığından etmeli ve kişinin bedene dair duygusallığı hor görülmelidir. Haysiyet, duruma müsait yanardöner bir değişkenlik olmadığı için, bedenin duruma müsait olan yanının, *aisthesis* uzamına bağlı görüngüselliğinin bilinçli olarak yenilmesi gerekir. Çünkü kişi, duyularıyla yer aldığı *aisthesis* uzamında görüngülere kendi tasavvurları çerçevesinde yaklaşmakta ve haysiyet gibi mutlak bir değeri, duyusallığa ve duygusallığa güdümlü kıl-

maktadır. Oysa *aisthesis* alanında yaşantılanan bir beden, bedenselliği aşılmadığı ve kişiye mutlak bir değer bahşetmediği sürece *pathos*'a ilişkin ve patetiktir. Bu yüzden sözcüğü sözcüğüne, *aisthesis*'in *patolojik nesne*'sinden söz eder Kant. Haysiyet uğruna patolojik nesnenin apatikleştirilerek *pathos*'tan indirgenmesi, öznenin mesafeye davet edilmesi gerekir. O yüzden *apati,* der Kant –"ahlaklılık uğruna apati gereklidir kaçınılmaz olarak"[14]–; bedeni, ona bakan özneye dair her türlü *pathos*'tan erkin kılmak gereklidir haysiyetlilik adına.

Böyle bakınca Kant, Lessing'le kayıtsız şartsız örtüşmekte, her ikisi de güzellik ve haysiyet yasası uğruna, bedeni bedensel özelliklerinden sıyırmayı önermektedirler. Bedeni bedenselliğe mahkûm kılan *pathos*'a dair her türlü özelliktir bu: acıdır, kösnüllüktür, vahşettir; onun için sonsuz bir uzaklığı değil de sonsuz bir yakınlığı dileyen ve zilletin ters yüzü olan bedensel arzu da buna dahildir. Çünkü arzu da kişiyi zillete düşürmekte, onu *pathos*'a bağımlı kılarak, bedenin ötesinde yatan şeye –dolayısıyla haysiyetliliğe– ulaşmasını engellemektedir. Arzu, diğer bedeni, en yüce ve haysiyetli şey olan insan bedenini "zevk alınabilir... bir şeye, zevk alma özelliğiyle de doğaya aykırı bir şeye, yani tiksinti verici bir nesneye"[15] dönüştürmektedir. Arzulayan insan bedeni, –Kant öyle der–, kendini dayatır. Kendi ötesinde bir şeye gönderme yapacağına kendi zevki ve çıkarı için kendini dayatan bir beden ise tiksinti uyandırıcıdır. İştahını denetleyemeyen ve apatikleşemeyen bir bedendir bu; oysa estetik uzlaşım uğruna bedeni özneye güdümlü bir *pathos*'tan kurtarmak gerekir. Onun için Lessing gibi Kant için de güzel sanatların asli özelliği, "doğada çirkin ya da hoşa gitmeyen şeyleri güzelmiş gibi betimleme" yeteneğidir. "Taşkınlıklar, hastalıklar, savaşın yol açtığı yıkımlar, vb. zarar verici şeyler de güzel olarak betimlenebilir ve bir resimde görselleştirilebilir; oysa bütün estetik beğeniyi ve sanatsal güzelliği yok etmeden doğaya uygun biçimde tasavvur edilemeyecek öyle bir çirkinlik vardır ki, tiksinti uyandırır. Çünkü nesnenin ayrıksı ve sadece imgelem gücüne bağlı tasavvuru, *tüm gücümüzle karşı koymaya çalıştığımız şeyin haz alma uğruna kendini dayatmasıdır*: ...böylece nesnenin doğasıyla onun sanatsal tasavvuru bizim duyumsamamızda farklılık göstermez ve bu tür bir duyumsamanın güzel olması olanaksızdır. Ürünlerinde doğayla sanatı neredeyse karıştıran heykel sanatı o nedenle çirkin nesnelerin tasavvurunu yapıtlarından uzak tutmuştur..."[16]

Laokoon'a geri dönersek, Lessing'in yazdığı üzere *Laokoon,* bedensel haysiyeti tasvir eden bir heykeldir. Acıyı ve can çekişmeyi görselleştirmesine rağmen Laokoon grubu bunu can çekişme anını ve can çekişmenin zilletini gözler önüne sermeden yapmakta, bedenin ve sanatın haysiyetini korumaktadır. Soylu bir yalınlık ve sessiz bir yücelik sergiler bu heykel. Beden burada bedenselliğin ötesindedir. Ne var ki bedenin kendi dışında bir şeye gönderme

yapması, çelişkili bir biçimde yine de onun bedenselliğinin korunmasıyla ilintilidir. Laokoon grubu, bedenin organik bütünlüğünü bozmadığı ve *ağzın çıplak geniş yarığına* işaret etmediği için koruyabilmektedir bedenin ötesinde yatan şeyi. Çünkü doğada güzellik kavramı nesnenin formuyla ilgilidir ve "*gerçek* güzelliğin formunun parçaları kesintisizdir."[17] Kant'a göre bir nesnenin form olarak algılanabilmesi için, onun birbirinden bağımsız algılanan öğelerinin parça-bütün ilişkisi içinde bireştirilebilmesi gerekir. İnsan bedeni de ancak organik bütünlüğü korunduğu sürece güzeldir. Diğer bir deyişle acı çekme ve can çekişme anında bile bedenin organlarının yerli yerinde durması, kolların ve bacakların gövdeden ayrılmamış olması, güzellik ve haysiyetlilik uğruna elzemdir. O yüzden Lessing'in bütün nefretini çeken *ağzın çıplak geniş yarığı* Laokoon grubunda asla sanatsal bir imgeye dönüşmemekte; beden, ölüm anında bile organik bütünlüğünü yitirmemekte, dağılıp çözülmemektedir. Yani bedenin ve sanatsal beden imgesinin haysiyetini tehdit eden şey, onun bedensel bütünlüğünü yitirmesidir. Hıristiyanlıkla Antik Yunan'ı harmanlayan 18. yüzyıl tasavvurunda sanat yapıtı "*tam şeklini almış bir şey, bir organizma*"[18] olduğu sürece ve olduğu için güzel ve haysiyetlidir. Böyle bir talep, yalnızca parça-bütün ilişkisini korumanın değil, bir merkez etrafında dönen ve ne bir eklemenin ne de bir eksiltmenin mümkün olduğu organik bir bütünlük yaratmanın peşindedir. İşte 18. yüzyılın, ülküselleştirilen güzellik ve haysiyet örneği olarak Hıristiyan geleneği yerine eski Yunan'ı tercih etmesinin nedeni, insan bedenini bu türden kusursuz bir organizma olarak sergileyen en iyi örneklerin eski Yunan'da bulunduğunun düşünülmüş olmasıdır.

Sonuç olarak beden, içerisiyle dışarısının ayırt edilebildiği; yüzeyde dışarısının kusursuzluğunu tehdit eden çukurlar, girintiler ve çıkıntılar oluşturmadığı, kendi içinde çözülmediği, dağılmadığı ve çürümediği sürece haysiyetlidir. Aynı önerme, sadece beden için değil, bedenin bir arada tuttuğu kişisel ve haysiyetli içsel bütünlük için de geçerlidir. Bu türden kişisel bir bütünlüğün kendi içselliğini asla dışavurmaması; sanat yapıtının kişiye özgü tekil acılardan, tutkulardan, nefretlerden korunması gerekir.

Zillet ise bedeni haysiyetinden eden, içerisi ile dışarısının geçirgenleştiği, yaralardan akan irinlerin dışavurduğu andır. Aynı zillet, utanmazca dışavurulan ölüme sürüklenme ya da acı anı için de geçerlidir. Lessing ile Kant'ı birleştiren önerme, bunu onlardan iki yüz yıl sonra yaşamış olan bir yazar dile getirmiş de olsa "can çekişenlere, ölülere acımayı... yadsımak... gibi, kadınların yüreğini parçalayan gösterişli yaralar karşısında da"[19] acımayı ve *pathos*'u yadsımaya ilişkindir. Çünkü bu *pathos*, "bedeni artık bir yararı kalmayan, bir işe yaramayan, kaldırılıp atılacak bir nesneye" çevirecektir: "Yıpranmışlığı iyice belli olan, yıkık bir bedendir... Evin bir nesnesinden, kazığa bağlı bir eşek-

ten öte bir şey değildir artık bu ten."[20] Heykelin bize gösterdiğinden bir an sonra Laokoon ile oğullarının yılanlar tarafından boynu kırılacak, belleri bükülecek, damarlarından kan fışkıracaktır... Ama asla bedeni böyle nesneleştiren ve haysiyetinden eden bir anı görselleştiremez güzel sanatlar; onların bu tür imgeleri kullanmak gibi bir lüksü yoktur.

18. yüzyıl Avrupası'nın güzellik ideali olarak ele aldığı Yunan sanatının kusursuz örnekleri "gerilmeyen, sağlıklı bir et üzerinde usulca çekilen bir ten sunar bize... Bizim bedenlerimizin üstündeki gibi değil, tersine asla kırışmayan ve katlanmayan bir tendir bu... Gerçek güzelliğin formunda kesintili parçalar yoktur... Yunan sanatçılarının resimlerinde gerçek güzelliklerin çeneleri çukurlarla kesintiye uğramaz... Aradan yıllar geçtikten sonra orada olması gereken kırışıklıklar ima edilmez."[21] Kırışıklıklar, katlar, yaralar, çıbanlar ve eklem yerleri, ellerdeki damarlar kesintisiz bir beden yüzeyinin güzelliğini ve haysiyetini zedeleyen, onun kesintisiz bütünlüğünü engelleyen ayıplardır. Dolayısıyla bedeni haysiyetinden eden, yalnızca bedenin içerisine gönderme yapan çukurlar ve yarıklar değil, yüzeyindeki engebelerdir de. 18. yüzyılın güzellik tasavvuruna özgü birçok örnek verilebilir. Ne var ki kanımca meseleyi canevinden vuran ve bizi bedenin haysiyetine ve zilletine ilişkin tartışmanın yüreğine götüren örnek, Herder'in verdiğidir: Ellerdeki damarların ya da bacaklardaki varislerin tiksinçliğinin nedeni, "onların bedensel bütünlüğe dahil olmamalarından kaynaklanır," diye yazar Herder; "onlar, öze dahil olmayan ya da *ondan koparılan eklemelerdir* ve... *erken bir ölüme işaret ederler*."[22]

Böyle kurulan bir cümle, bedenin bütünlüğüne dahil olan bir şeyi, onun bütünlüğünden koparak dışsal olan bir eklemeye çevirmektedir. Diğer bir deyişle beden, öze dahil olan ve olmayan diye bir karşıtlık ilişkisi içindedir ve eğer bedensel öz, bedeni bir arada tutan bütünlükse, bu bütünün parçasını oluşturmasına rağmen ekleme, onun bütünlüğü dışında yer alan her şeydir. Kant böyle bir ekleme sayılan *parergon* kavramını açımlamaya çalışırken resim çerçevelerinden, heykel giysilerinden ve anıtbina sütunlarından söz eder. Demek ki içerisi ve dışarısıyla ilintili bir kavramdır ekleme –*parergon*–; o, neyin içeriye, neyin dışarıya dahil edildiğini belirler. Eğer bedensel ve bütünsel öz *ergon* ise, ona eklemlenen her şey, *parergon*'dur. *Ergon*'un mutlaklığı ve sonsuzluğu karşısında *parergon*'un farkı, onun yalnızca ekleme olmasından değil, ölümlü ve geçici olmasından kaynaklanır. Bu yüzden Batı felsefi söylemi *parergon*'a oldum olası karşı çıkmış, onu bitmiş, kusursuz yapıtın –*ergon*'un– karşısında ve dışında konumlandırmıştır. Bedenin dışsal yüzeyini ve içsel ölümsüzlüğünü tehdit eden her şeyi kapsayan bir kavramdır ekleme; çıbanlar ve yaralar, iç organlar, açık ve bağıran ağızlar... Hepsi bu kavramın çatısı altında yer alır.

Bu türden bir *ergon-parergon* ikilemi doğrultusunda haysiyet ve zillet gibi kavramları ele aldığımızda, karşımıza ilginç bir tablo çıkıyor: 18. yüzyıl tasavvurunda erken bir ölüme işaret eden bedensel özellikler –henüz zelil değilse de– tiksinti ve haysiyetsizlik kavramıyla betimlenirken, bedenin ötesinde bir şeye ve onun bütüncüllüğüne gönderme yapan özellikler haysiyet kavramıyla ilişkilendiriliyor. Burada altını çizmek istediğim şey, 18. yüzyıl yazarlarının Yunan idealine atıf yaparken yalnızca platonik-hıristiyan ruh-beden ikileminden hareket etmekle kalmayıp, aslında bedenin ve sanatın haysiyetini tanımlarken, cümlesini kurmadıkları başka bir şeyi daha, zilleti de tanımlamış olduklarıdır. Demek istediğim şu: Güzelliği ve haysiyeti inkâr eden zillet, bedensel bütünlüğe dışsal ve ölümlü bir eklemedir. Vahşetin, kösnüllüğün, terörün, ölümün ve acının ortak paydası, onların aslında içselliğe ve bedenselliğe dışsal olarak görülen ve insanı haysiyetten uzaklaştıran bir zillette birleşmeleridir. Bu nedenle güzelliğe meydan okuyan bir haldir zillet: o, sonsuzluğu değil, sonluluğu imlemektedir.

Ne var ki insan bedeni hem haysiyetli hem zelil olduğu için haysiyetlilik onun pürüzsüz dış yüzeyine, kusursuzluğuna ve gençliğine, zillet ise onun derinlerde saklı ve her an dışarı akma tehlikesi gösteren organik ölümlülüğüne bahşedilir. Dış yüzeydeki kabarıkların, katların ve şişkinliklerin zelil olmasının nedeni, onların içsel bir çürümeyi dışavurmaları yüzündendir. Görsel sanatlarda aynı dışavurum, tartışmasız yalnızca beden için değil, bedenin taşıdığı ruh için de geçerlidir: ruha dair acıların ve aşkların dolayımsız ve sinir sistemine bire bir etki eden dışavurumu da ölümlülüğü ve sonluluğu çağrıştırdığı için kaçınılmaz olarak zelildir. Her türlü mesafeyi ortadan kaldıran ve içerisiyle dışarısı arasındaki sınırı geçirgenleştiren zilletlerdir bunlar; organik bütünlüğün sonsuzluğunu parçalayarak duygunun ya da bedenin kendini mutlak bir nesneye indirgerler. Bu nedenle yalnızca görsel sanatların değil, evrenin en yüce ve haysiyetli şeyi olan insan bedenini cismaniliğinden kurtarmak ve onun bir anlık kurtuluşunu sergilemek, 18. yüzyıl estetiği ve ahlakı için kaçınılmaz bir buyruk olmuştur.

II.

"Ama insanı en çok çileden çıkaran, insanı en çok küçülten şeylerden hiçbirinin bedeni yoktur."

Herman Melville, *Moby Dick*

İlginçtir, 18. yüzyıl sonrası Avrupa estetiği, bedenselliğini giderek yitiren ve bedenden giderek feragat eden bir estetiğe evrilir. Bunun nedeni kuşkusuz yalnızca bedenin haysiyeti sorunu değil. Aynı zamanda Kant sonrası imge kavramının tersinden bir kırılma yaşamış olmasıyla ilişkili bu. Kant, imgesel temsil denen şeyi, zihinsel eylemin öznel temsil düzeyine indirgemiş ve *aisthesis* alanında eyleyen öznenin ide'yi asla temsil edemeyeceğini söylemiş olan kişidir. Bir diğer deyişle, aşkın önsellikler çerçevesinde üretilen kurgulardır imgeler; göndermesini yaptıkları şeyi –yani örnekse, bedenselliğin ardında yatan bedenin haysiyetini– temsil edeceklerine, onu yeniden inşa ederler. Yani bir şeyin imgesi onun aslı değildir ve imge ile gönderme yaptığı şey arasındaki bu kırılma, imgeyi tartışmasız biçimde özgürleştirmiştir. Göstergeyi göndermesinden, göstereni gösterilenden koparır Kant; artık hiçbir gösterileni olmayan imgeler, *güzel birer yansıma* (Schiller) adıyla Kant sonrası bağımsızlaşarak –en azından Romantikler buna bağımsızlık ve özgöndergesellik derler– yalnızca kendilerini imlerler.

Gerçi imgeyi kendi başına bırakarak her şeye kadir kılmak değildir Kant'ın amacı; onun meselesi, imgenin, temsil edilemez olan şeyin –ide'nin– temsilinden feragat etmesidir. Temsil edilemeyecek olan şey, son kertede tanrı –ya da ide– olsa bile, temsil edilemezliği Kant bedenle değil de doğada bedeni tehdit eden taşkınlar, volkanlar, fırtına ve depremlerle ilişkilendirir. Doğanın içinde yer alan bu görüntüler, doğanın ardında yatan idenin habercileridir. *Aisthesis*'le sınırlı bir yeteneğin ve hayal gücünün bu türden şiddetli görüntüleri bir imgede bireştirmesi ve kendi tasavvurundan hareketle onlara ikincil ve ikame edici bir görüntü bahşetmesi olanaksızdır çünkü; suskunluk, bu türden doğa olaylarının emir kipidir. Ne var ki bu türden dehşet verici doğa olaylarının imgeye gelmemesi, onların formsuzluğundan kaynaklanır. Böyle görüntülerin organik ve bütüncül birer form olarak ele alınması olanaksızdır; forma dair bireştirici etkinliğinin iflas ettiğini yaşantılar özne. Onları imgede bireştirme yetisine sahip değildir. Oysa güzellik, bireştirici bir yeti gerektirir. Deprem gibi doğa olayları karşısında çaresiz kalan özne, akılla imgelem gücünün barışarak oluşturduğu bir imge sayesinde temsil edemeyecektir bu tür doğa güçlerini. İşte bu temsiliyetsizlik, Kant'a göre yüceliğin kanıtına dönüşür; kişiye, onu aşan yüce bir suskunluğun ve dilsiz bir gücün var-

lığını hissettirir. Onun içindir ki deprem ya da fırtına gibi görüntülerin, insanın ikame ederek yeniden inşa edebileceği bir bedeni yoktur. Kant'ın yüceliğin kanıtı olarak kurguladığı bu bedensizliği, modernizmin belki de en büyük romanını yazmış olan Melville'den daha iyi kimse dile getirmemiştir: "Ah, şu rüzgârın bir bedeni olsaydı! Ama insanı en çok çileden çıkaran, insanı en çok küçülten şeylerden hiçbirinin bedeni yoktur. Elle tutulur bir bedeni yoktur ama, güçlü bir varlıktır yine de. Çok ince, çok kurnazca, çok hınzırca bir başkalık bu. Ama bir daha söylüyorum, yemin ediyorum ki, gene de bir yücelik, bir güzellik var bu rüzgârda."[23]

Yüceliğin tanımı, onun bedenden mahrum olduğu için temsil edilememesidir. Kant, 18. yüzyıl coğrafyasını suskunluk buyruğuyla baş başa bırakır: konuşulamayacak şeyler üzerine susmak gerekir; bedensizliğin imgesel ikamesi söz konusu olamaz. Kuşkusuz aynı buyruk aşka, kösnüllüğe ve acıya da dairdir. Asla bütüncül birer bedene sahip olan ve öznenin bireştirici etkinliği sayesinde imgeselleştirilebilen şeyler değildir bu türden içsel yaşantılar; onlar üzerinden yol almak gerek ahlaklılık gerekse yücelik yasasıyla çelişkilidir. Bununla beraber Kant, güzellik yasasının doğayla sınırlı olduğunu söyler: yüceden farklı olarak güzellik, sanata kurallarını veren doğanın sesidir. Diğer bir deyişle güzellik, doğanın imgeye ve görselliğe uygun formundan soluklanırken; yüce, formsuzluğu nedeniyle ele avuca sığmayan, kendi dışında ve kendi ötesinde bir şeye işaret eden ve asla imgeye çevrilmeyen bir şeydir. Yüce, idenin gizlenmesinden kaynaklanır ve çelişkili bir biçimde modern sanat ve modern estetik, gizlenmekte olan şeyi –ideyi, tanrıyı– gözler önüne serme arzusunun göstergesidir. Yüce bir bedenin yokluğu, onun temsillerinin varlık nedenidir.

Bu bağlam çerçevesinde bedene ve bedenin haysiyetine geri dönelim. Mevcuda taşınması olanaksız bir bedensizliğin mevcuda taşınması, modern sanatın imkânsız dinamiğidir. Bu nedenledir ki, bedenin bedensellikten ve duyunun duyusallıktan esirgenmesi, modernist sanatın ortak payesidir. Bu, bir anlamda Hıristiyan bir izleğin sürdürülmesi, ama Hıristiyanlığın Kant'ın yücelik buyruğuna yedirilmesi anlamına gelir. Ne var ki bu türden bir paye, iki yönlü bir açılım gösterecektir: Temsil edilmesi olanaksız olan şeyi temsilden koparmanın bedeli, bir yandan imgeyi göndermesinden bağımsızlaştırmak olacaktır. Öte yandan imge inatla, kendi tasavvurunu değil de tasavvurun ardında yatan ideyi temsil etmek isteyecektir. Yani beden imgesi bir yandan bedene dair her şeyi bütün bedenselliği (maddeselliği) içinde temsil etmeye başlarken –ki buna 19. yüzyılın çoğu akımı örnek gösterilebilir– öte yandan artık bedenin ardında yatan ve bedenselliği aşan şeyi temsil etmekten geri çekilir. Ne var ki yine aynı geri çekiliş, ayrıksı bir biçimde tersine döner

ve imge, temsil edilemez olan şeyi temsil edebilme adına inanılmaz bir çabaya girişir. Nesnesizleşmeye başlayarak bir yandan kendi dışında bir şey imlememe buyruğuna itaat etmeye, öte yandan kendi ötesindeki ideyi görselleştirmeye çalışan soyut sanat buna en iyi örnektir. Bir yandan artık göndermeye sahip bir bedeni olmayan, çünkü sanatsal bedenin kendine dönüşmüş olan bir şeydir modern imge; öte yandan idenin yerini alabilmek uğruna bedeni bedenselliğinden eden ve onun mutlak soyutlamasına giden bir şey. O nedenle modern sanat bedenin temsili yerine, bedenin bedenselliğinin, yani bedenin maddeselliğinin yadsınmasına dönüşür. Bu, Kant sonrası açılımın her iki ucu için de geçerlidir: ister imge bedeni değil de ondan ayrışmış bir şeyi temsil etsin –o halde zaten bedeni temsil etmemektedir–, isterse ide uğruna bedeni bedenselliğinden etsin, her ikisinin de ortak tavrı, bedenin ciddi bir çekilme hareketi içinde bulunmasıdır. Sonuçta beden idesinin yüceliği ve haysiyeti, bedenin yadsınmasına bağlıdır.

Şimdi kadın bedeni imgesinin geçirdiği dönüşümler üzerine düşünerek buraya kadar yaptığımız genellemelere daha bir gerçeklik ve somutluk kazandırabiliriz sanıyorum. Neden erkek değil de kadın bedeni bu türden bir dönüşüme tabi kılındı? Bu sorunun yanıtı sanırım basit: yüzyılların imgelemine göre gerek doğaya ve maddeselliğe daha yakın olan, gerekse zelil olma tehlikesini içeren beden eril değil, dişildir. Malum: erkek egemen toplumların arzu nesnesi dişil bedendir ve arzu, madalyonun –zillette koşut giden– ters yüzüdür. Oysa "estetik ide" denen şeyden, "hiçbir düşünce, yani hiçbir kavram ona denk düşemese, yani hiçbir dil ona ulaşamasa ve açıklık kazandıramasa bile, hayal gücünün düşünmeye zorlayan tasavvurunu anlıyorum," diye yazar Kant. Ama estetik ideden giderek uzaklaşan, kendini giderek yoran ve tüketen bir "haz amaçladığında... geriye ideden bir şey kalmaz ve... estetiğin nesnesi... giderek tiksinti verir."[24] Bu ahlaksal buyruğu arzu nesnesi olan dişil bedene dolayımladığımızda, estetik kipi son derece açıktır: kadın bedeninin gerek zilletten, gerekse arzudan yalıtılması için, onun maddesel hazzın ötesinde yatan idenin temsilcisine dönüşmesi gerekir. Kendi dışında bir şeye gönderme yapmaksızın sadece bedensel hazzı kışkırtmakla yetinen bir beden, –bunun cümlesini Kant böyle kurmasa da– zelil ve pornografiktir. Gerek zillete gerekse arzuya yol açan ve özgöndergesellik içinde salınan bedensel organlarsa, yine malum olduğu üzere, bedenin bedenselliğini vurgulayan, onun içerilerine işaret eden ve estetik idenin ifadesinden (Kant) uzaklaşan şeylerdir: "düşünen bir insan için sanatın en önemli mevzuu insandır ve insanın sadece dışyüzeyidir."[25] 18. yüzyılın ikinci yarısının yükselen değerleri olan estetik ve anatomi, birbirine zıt iki istikameti gösterir: amaçlanan, bedenin ardında yatan bedensizliğe yakınlaşmak ve temsil edilmesi olanaksız olan şeyi temsil et-

mekse eğer, o halde anatominin estetikten uzak tutulması gerekir: "Anatomi eğitimi, sanatçıyı kusursuzlaştıracağına imha etmiştir. Resimde ve sanatta derinin altına bakmak sakıncalıdır."[26]

Yunan heykellerinde olduğu gibi içi olmayan bir şeye evrilmelidir kadın bedeni; klasik estetiğin ve beden siyasetinin düşmanı olan iç organlar, sanattan men edilmelidir. Bu nedenle 18. yüzyılın ikinci yarısından sonra Avrupa sanatında yüce, soylu ve bedensellikten uzak ölü kadın bedenlerinin oynadığı rol bir yana –kadın tamamlandı/ ölü bedeni/ kusursuzluğun gülümseyişini taşıyor (Sylvia Plath)–; ideye kendini ödünç verdiği için giderek bedenselliğinden olan bir şeye dönüşür dişil beden. Sanırım dişil bedene dair *pathos*'a ilişkin bu feragat, Ingres'in Venüs resimleriyle başlayarak belirginleşiyor. Zaman ve mekân ötesi figürlerdir Ingres'in Venüs'leri; bedenlerinde bedenselliğin değil de, soylu bir yalınlığın, sessiz bir yüceliğin izini taşırlar.

Örnekler Paris modernizminden bilgisayar ortamının kokusuz ve ölümsüz sanal bedenlerine değin çoğaltılabilir. Ne var ki altı çizilmesi gereken, yalnızca bedenin içselliğinin değil, aynı zamanda özneyi kamusal duygudaşlıktan uzaklaştıran her türlü kişisel içselliğin de görsel sanatların uzamından adım adım uzaklaştığıdır. Lyotard'ın 20. yüzyılın sonlarına doğru dile getirdiği sav haklılık kazanmaktadır böylece. Modern sanatın kaçınılmaz dinamiği, temsil edilmesi olanaksız olan şeyi temsil etme arzusudur Lyotard'a göre; Kant'ın yücelik tasarımı, bu sanata damgasını vurmuştur. Kant sonrası "imgelem gücü, mutlağı temsil edecek biçimler üretmekten mahrum olduğunu" anlamıştır. "Ama... eğer... sanat... hâlâ yürürlülüğünü koruyorsa...", çelişkili görünen bir biçimde "gizemini" 20. yüzyılda bile "duyudan değil, *duyu-ötesi bir yerden* alarak korumaktadır."[27]

Nasıl Juan Gris çivi kavramı olmadan tek bir çivi resmi bile yapamayacağını söylemişse, beden idesi olmadan beden resmi yapmak, Kant'ın suskunluk buyruğunun tersine işleyerek olanaksızlaşır. 18. yüzyıl sonrasından 20. yüzyıla değin modern Batı sanatının ortak izleği, duyusallıktan uzaklaşarak, kendini temsil edilmesi olanaksız olan ideye adamaktır. Ne var ki temsili olanaksız olan ide imgesi, imge olma –yani ide olmama– özelliğiyle kendini çelişkili bir biçimde dayatır: onun için bedene dair imgenin apatik bir soğukluk içinde yüceltilmesi, 18. yüzyıldan itibaren giderek belirginleşen şaşmaz kuraldır.

Böyle bakıldığında 20. yüzyıl soyut sanatının ölçütlerinin de 18. yüzyıl estetik kuramcıları tarafından temellendirilmiş olduğu görülmektedir. Bunun nedeni, estetik kavramının duyulardan –*aisthesis*– koparılarak güzellik –*episteme aisthetike*– ile ilintilendirilmiş olmasıdır. Estetiğin ortak bir uzlaşıma dönüşerek müzelerde ve salonlarda sergilenmeye, okullarda okutulmaya, konser

salonlarında dinlenmeye başlaması, onun duyusallıktan ve duygusallıktan ayrıştırılarak ortak bir duygudaşlığa dönüştürülmesine bağlı olmuştur. Beden söz konusu olduğunda bu türden estetik bir duygudaşlık, beden üzerinden değil, onu aşan ide üzerinden gerçekleşebilir. Çünkü "yücelik bizi... doğayı bütünlüğü içinde, duyuötesi bir şeyin temsili olarak düşünmeye zorlamaktadır."[28]

Çelişkili bir biçimde hem güzelliğin hem zilletin simgesi olan dişil beden söz konusu olduğunda bu buyruğa kayıtsız şartsız itaat kaçınılmazdır. Görsel sanatlardan, estetik yasa gereği dişilliğin kösnüllüğünü törpülemeleri beklenir. Bir yandan kösnüllüğün ve duyusallığın, öte yandan acının ve vahşetin simgesi olan *çıplak ve açık ağız,* ağzın ötesinde bir şeye gönderme yaptığı için tartışmanın merkezine yerleşmiştir. Simgesel olarak ağzın kapalılığı, haysiyetli bir bedenin ilksel erdemidir: "Gözlerin yanı sıra ağız, yüzün en güzel kısmıdır... Eski üslubun figürlerinde dudaklar kapalıdır; tümüyle kısık olmasa bile geçmiş zamanın bütün tanrısal, hem dişil hem eril figürlerinde aynıdır; özellikle özlemden ve aşktan esriyen ve bu esrimeyi görselleştiren Venüs'ün ağzıyla erkek kahramanların ağzının kapalılığı aynıdır..."[29]

Ağzın kapatılmasına ilişkin bu buyruk, 18. ve 19. yüzyıl görsel sanatlarında açık seçik gözlenir. Ağız, içerisi ile dışarısı arasında bir eşiktir ve yalnızca ağza ilişkin değil, içerisiyle dışarısını ayıran tene dair diğer sınırların da korunması, bu yasanın buyruğu gereğidir. Ama bedenden feragat ve haysiyet, sadece sınırların korunmasına değil, aşılmasına da bağlıdır. Çünkü sınırlar korunsa bile onlar *aisthesis*'e bağlı görüngüler alanına işaret edecek, bedenin ardında yatan ide kendini ortaya koymayacaktır. Böyle bakınca plastik sanatlarda idenin özgürlüğüne ulaşması, Schiller'in kavramsallaştırdığı üzere güzelliğin, görüntünün özgürlüğüne erişmesiyle mümkündür. Bu, görüntünün ide adına kurban edilmesi anlamına gelir. Görüntü, ide karşısında öylesine silikleşmelidir ki, kendi ötesindeki görünmezliği gözler önüne sermeli ve kendi bedenselliğine işaret etmemelidir: "İnsan görüntüsünün yüceliği... hakkında söylenmesi gereken, yargıyı belirlerken... onun organlarının oluşturduğu bütünlüğün... estetik yargıya evrilmesine göz yummamak"[30] gerektiğidir. İlk okuyuşta karmaşık görünen bu cümle, insan bedenine özgü haysiyetin, aslında *aisthesis*'le değil, yücelikle ilintili olduğunu ifade ediyor. Eğer bedenin haysiyeti, duyulara bağlı *aisthesis*'in aşılmasını gerektiriyorsa, o zaman onun duyulara bağlı bir yargıya çevrimlenmesinden kaçınmak gerekir.

Ama duyusallıktan kaçınmak, plastik sanatların maddeselliğini de aşmak gerektiği anlamına gelir. Yani sanatçı, resim ya da heykel yaparken ideyi öylesine ön plana çıkarmalıdır ki, heykelin ya da resmin maddesi olan kil, çamur, alçı, renk, vb. maddelerin görüntüsünün kaybolması, bunların yerlerini ça-

murun ya da rengin ardında yatan şeye bırakması gerekir. Görüntünün özgürlüğe erişmesi –ki özgürlük, ideler evrenine özgü bir kavramdır–, görüntünün ideye yakınlaşmasıyla gerçekleşir. Böyle bakıldığında apatinin, yalnızca insan bedenine, duyuya ve duyguya ilişkin değil, sanatın maddeselliğine de ilişkin bir buyruk olduğu görülüyor. Plastik sanatlar, renk üstünden rengi ve çamurun üstünden çamuru aşmaya kadir oldukları zaman, özgürlük uzamına erecek ve bedenin haysiyetini gözler önüne serecektir. "Bütün renklerin soyut temelinden"[31] söz eder Hegel; yücelik ve haysiyet uğruna idenin soyutluğuna ulaşmak gerekir.

Kuşkusuz bu talep, Lessing'in edebiyat ile plastik sanatlar arasında getirdiği ayrımı aşarak –ya da daha doğrusu, plastik sanatlardan şiire sıçrayarak– edebiyat alanında da kendini göstermektedir. "Eğer çağımızda açlığa benzer bir şeyle madde aranıyorsa, o zaman böyle bir arayışa hakiki sanatın ve hakiki şiirin yoksunluğu olarak bakmak gerekir," diye yazar Schelling; "sanatın kullandığı maddenin, elementlere özgü halden ve kabalıktan kurtularak kendi başına bir organizmaya dönüşmesi lazımdır. Böyle bir madde, simgesel bir maddedir. Genel bir simgeciliğin olmadığı yerde, şiirin iki aşırılığa düşmesi kaçınılmaz bir hale gelecek ve şiir, bir yandan maddenin kabalığına teslim olurken... öte yandan idelerin kendilerini olduğu gibi, ama varolan nesnelerden bağımsız olarak dile getirecektir."[32] Schelling'in kurduğu bu cümleler, yalnızca Kant sonrası imgenin iki uçlu açılımına değil, aynı zamanda onları geçirgenleştiren bir alan arayışına da işaret eder. Schelling'in simge dediği öyle bir şeydir ki, organikliği ideye katlayarak sanatın maddeselliğini aşmayı bilmiş; ama bunu –sonraları mesela soyut sanatta görüleceği üzere– sanatın somut nesnesinden feragat etmeden gerçekleştirmiştir. Ne var ki renklerin Hegel'in dile getirdiği biçimde soyut temeline nasıl ulaşıldığı, hangi araçlarla böyle bir temelin arzulandığı ya da idenin organik bir simgeyle nasıl görünür kılınacağına ilişkin soru, modern sanatın atardamarlarından biridir.

Sanatsal pratiğin bütün eylemlerine sızan bu ahlaksal gereklilikten en büyük pay, en maddesel ve en duyusal olarak kurgulanan şeyin, yani kadın bedeninin nasibi olmuştur. Parantez açarak söylemeliyiz ki eşcinsellik, 20. yüzyılın ortalarına gelene değin, beden ekseninde tartışılan bir konu değildir. Bedenselliğin yoğunlaştığı beden eril değil, dişil bedendir. Üstelik bu, yalnızca ağzın ya da cinsel organın ürkütücü ve geniş yarığında değil, kadının bedeninde taşıdığı her türlü izde de kendini gösterir: içerisiyle dışarısının birbirine karıştığı, doğururken, emzirirken, kanarken içerinin dışavurduğu bir bedendir dişil beden; sadece ağız değil, bedenin dış yüzeyinde kalan meme uçları bile içeriye işaret etmekte; erken bir ölümü anıştıran birer eklemeye dönüşmektedir. Bedenin ardında yatan ideyi ve haysiyeti böylesine tehdit eden, at-

tığı her adımla içselliği dışarıya katlarken dışarıyı içeriye çevrimleyerek korunması gereken bütün ayrımları birer skandal haline sokan böyle bir topografyanın estetik yasayla çelişmesi kaçınılmazdır. Dişil bedenin maddeselliğini ve duyusallığını aşarak kendini cismanilikten soyutlaması olanaksız olduğu için, onun estetik yasaya uyumlu kılınması, 18. yüzyıl sonrası sanat için ciddi bir kışkırtmadır. Maddenin ardında yatan soyut temel, ne denli cinsiyet ötesi olması istenirse istensin, eril bir temeldir ve estetik yasa, eril bir yasadır. Söz konusu yasanın, maddenin kabalığına teslim olmaması, hiç değilse yontulması lazımdır. Yontulmadığı, duyusallığın zilleti haysiyete ve güzelliğe katlanamadığı yerde ise kabalığı kurban etmek gerekir. Açık ve bağıran bir ağız, yasanın erilliğine ve haysiyetliliğine yöneltilen bir tehdittir: doğum anıyla ölüm anını, acıyla kösnüllüğü birleştirir. Eğer zillet, ölmekte, çürümekte ve organik bütünlüğünü yitirmekte olan bedensel maddeye ilişkinse, farklı mecralardan akarak gelen tehdit ve kışkırtma, ağzı açık kadın imgesinde kesişir: "sindirilemeyen, yokedilemeyen ve insansılaştırılamayan şey, beni... yaralanabilirlikle ve *pathos*'la yüzleştiren, aslında benim doğal, maddesel ve annesel doğumum... 'Ağzın geniş çıplak yarığı' –annenin çığlığı, çocuğun çığlığı– doğal doğumun çığlığıdır. Lessing'in görsel sanatlara karşı beslediği antipati aslında sözcüğü sözcüğüne –*pathos*'a karşı *pahtos*–, ...insanın doğmuş olmasından kaynaklanır. Maddesel-duyusal sanatlar olarak resim ve heykel doğum olgusunun izin taşır ve bu nedenle tiksinti kipini hatırlatma tehdidi altındadır..."[33]

IV.

> "Bizim dikkatimizi çekmek için ne yapabilir acılı gövde, bize acının görüntülerini sunmak dışında?
> Ya can?
> Acı çeken canın, kendinden önerebileceği tek bir imge olsun yoktur.
> Acı çektirendir o, kendi acısını bir başına taşır."
>
> Edmond Jabés, *Biricik Bir Son Kaygısı*

18. yüzyıl sonrasını belirleyen temsil mantığı, bir kurban mantığıdır. Temsil edilemez olana vücud buldurmanın gizemi, bir yandan suskunluk yasasıyla çelişirken öte yandan temsil edilemez olanın soyutlamasına gider. Soyutlama uğruna o güne değin nesnesi olan figürasyondan, anlatımdan ve illüstrasyon-

dan feragat eder sanatçı; artık arzusu, nesnenin ötesinde yatan şeyin kendine dönüşmektir. Bu metinde bu tavrın aldığı çeşitli biçimleri tartışmayacağım. Ancak kübizmden soyut anlatımcılara, "modern" diye hatalı bir biçimde aynı kefeye konan sanatın ortak paydasının bu olduğunu söylememiz mümkün. Ama nasıl suskunluk yasası suskunluğu aşmaya kışkırtıyorsa içsel dışavurum olanaksızlığı da dışavuruma, toplumsal estetik yasası da estetiği kırmaya kışkırtır. Müzeler güzel nesnelerle, operalar güzelduygulu insanlarla dolup taşarken "müzelerimiz doluyor ve Yunan üslubunun saf çıplak figürlerini gördüğümde tiksiniyorum,"[34] diye yazar Nietzsche; modern topluma dayatılan estetik kipi, 20. yüzyıla gelindiği ve İkinci Dünya Savaşı'ndan çıkıldığı an artık hemen her yerdedir. Lessing, Kant, Schiller ve diğerlerinin öncülü olduğu estetik program, savaşın yıkımından sonra artık yeniden inşa edilen kentlerin günlük yaşamına sızmaya başlar ve 80'li, 90'lı yıllara gelindiğinde katlayarak artan bir güzelleştirme harekâtı gözlenir. Tren istasyonlarından alışveriş merkezlerine, sokak kaldırımlarından yeşil alanlara kentler güzelleştirilerek güzelliğin yaşantılanabileceği birer mekâna dönüşür; güzeli kamusala katlayarak ortak bir uzlaşım oluşturma düşü, günlük yaşamın çeşitli alanlarında gerçeklik kazanmış gibidir.

Aynı düş, insan bedeni için de geçerlidir: yüzü giderek daha az kırışan, saçları giderek daha az ağaran bir bedendir insan bedeni; hele 80'li yıllara gelindiğinde, Winckelmann'ın dile getirdiği ve Venüs'ün ağzıyla erkek kahramanların ağzını eşitleyen arzu sanki gerçek olmuş, kapalı ağız simgesinde dişil beden, bedensellik ötesi bir yere taşınarak, erillikle birleşmiştir. Nasıl zamanında "eski üstadlar mistik bir anlamla tanrılara iki cinsiyeti birleştiren bir özellik bahşetmiştir," diye yazmışsa Winckelmann, dişillikle erilliğin birbirine yaklaşması ve ayrıcalıklı bedenselliğinden ve kösnüllüğünden yalıtılması izleği, yalnızca eski üstadların ya da 18. yüzyıl sanatçılarının imgeleminde değil, 20. yüzyılın piyasa ekonomisine dayalı 80'li, 90'lı yıllar uzamında da kusursuzluk kazanmıştır. Söz konusu yılların evreninde –kadın olsun erkek olsun– stilize edilmiş güzellikleriyle doğadan çok doğa-ötesini, bedensellikten çok beden-ötesini çağrıştıran kusursuz beden protezleri; terlemeyen, sakalları çıkmayan, saçları bozulmayan, etleri kırışmayan, göğüsleri sarkmayan bedenler ortaya çıkmıştır. Genç, neredeyse yeniyetmeliği, –Baudrillard'ın deyişiyle kızoğlankızlığı– çağrıştıran bedenlerdir bunlar; morlaşan tırnaklarla kırlaşan saçlar, sarkmış memelerle yağlanmış karınlar yoktur bu evrende; onlar, bedenselliğin olanca etselliğiyle sanal dünyaların ortasına çöreklenecekleri ve insana bedenselliği, ölümlülüğü ve zilleti hatırlatacakları için ağızlarını açarak iç organlarına asla işaret etmemektedir.[35]

Dahası günlük yaşama yedirilen estetik kipin kullandığı materyal bile

Hegel'in cümlesini kurduğu şekilde değişmiş, yalnızca beden duyusal maddesinden değil, sanat da duyusal materyalinden feragat etmiştir: tuval ya da renk gibi duyusallıklara bağlı değildir artık sanat; bilgisayar ya da video ortamı, maddeselliği katlayarak artan bir hızla yitirmektedir. Üstelik yeni materyal teknolojileri bununla da kalmamakta, sanayi maddelerini bile estetik birer ürüne dönüştürerek bilgisayar simülasyonuyla gerçekleştirmektedir. Lyotard'ın 1985 yılında Paris'te açtığı sergisine, *L'immateriaux* başlığını vermiş olması hiç de rastlantı değil.

Böylece yaşamın estetikleştirilmesine katkıda bulunmuş olmasına karşın hâlâ sanat diye ayrıştırılan uzamda, tam da böyle bir güzelleştirmeye karşı gösterilen tepkiye gelmiş oluyoruz. Aslında bu tepki, yüzyıl ortalarından çok daha önceleri de –üstelik bizzat içselliğin ve genelin sınırlarını genişletmeyi arzulayan Romantikler'de bile– ortaya çıkmıştır, ama en bariz biçimde kendini göstermesi, yüzyıl ortalarında beliren iki isyanla olmuştur. İlk amaç, bedenselliğe kendi ötesinde bir yere gönderme yapmayan bedenselliğini geri vermekse, ikincisi, estetik uzlaşımdan kaçınarak *aisthesis*'i yeniden kişinin şahsen yaşantılayabileceği özel bir duyusallığa dönüştürmektir. Bu iki arzu, sanırım İngiliz ressam Francis Bacon'da, yaptığı papa tablolarında belirgin bir biçimde kesişiyor. Gerek Velazques'e ve Munch'a, gerekse Kutsal Peter kilisesi içinde tahtıyla taşınan Pius XII.'nin bir fotoğrafına gönderme yapan ve papanın geniş ağzını sonuna değin açan tablolardır bunlar; ancak bununla da yetinmez, papayı ve onun ağzından çıkan çığlığı hayvan leşleriyle birlikte resmederler. Tanrının çifte anlamda suretidir papa: hem insanoğludur, hem İsa'nın yeryüzündeki temsilcisidir. Bu özelliğiyle insanın çektiği acıları taşıyan haysiyetli bir bedendir papanın bedeni; bu türden bir acının görselleşmesi, Hegel'e göre sanatın oldum olası sınırında yer almıştır.

Metnin bu bölümünde, tam da bu nedenle Bacon üzerinde durmak istiyorum; resimlerinin çözümlemesine girişmek için değil, bu resimlerin sorduğu soruları tartışarak aynı soruları 80'li yıllardan sonra yaygınlık kazanan ve –adı üstünde– zelil sanat denen tavırla ilişkilendirmek için. Diğer yandan yalnızca güzel imgelerin ve görüntülerin sonsuz estetik dolanımının değil, güzelliğe bilinçle karşı çıkan anti-estetik imgelerin bile anesteziye yol açabileceğini biliyoruz. Bu yüzden Bacon değerlendirmesiyle meselenin bu yanına eğilmemize imkân sunan Gilles Deleuze üzerinden yol alacağım.

Deleuze, Francis Bacon üzerine yazdığı kitapta anlatımcılığa dayanan figürasyonu aşmanın iki yolu olduğunu söyler: ya soyut biçimlere ulaşmaya çalışır sanatçı, ya da figürün kendisi sayesinde anlatımcılığı başka bir yere taşır. Ancak her ikisinin de ortak tavrı, Lessing'in dilselleştirdiği izleği sürdürmeleridir: artsüremlilik içinde eyleyen yazınsallığın aksine anın sonsuzlaştırılması-

na dayalı bir araçtır görsellik; onunla görselleştirilen kısacık andan maksimum kâr çıkarılması gerekir. Maksimum kârdan anlaşılan, anlık bir görüntünün zamansızlığa evrilmesidir. Dolayısıyla tavırlardan biri, Kant'ın mutlak emir kipi doğrultusunda figürü figürden soyutlarken diğeri çivi çiviyi söker mantığıyla hareket etmekte, figürü figüre yedirmektedir. Ne var ki Deleuze'e bakacak olursak Bacon, figürlerin böyle bir çifte katlanması –figürün figürle kırılması– sayesinde değil, onların dolayımsızlığı sayesinde anlatımcılığı aşmayı başarmış ve bunu, Cézanne'ın "sansasyon" dediği şeyi gerçekleştirerek yapmıştır. "Sansasyonla ilgili duyusal bir biçimdir" ona göre figür ve Bacon'un beden figürleri "dolayımsız olarak... sinir sistemini etkiler."[36] Bunun nedeni, "soyutlama beyne hitap ederken" duyusal figürlerin "kendi de etin bir parçası olan"[37] sinir sistemine etki etmeleridir. Sinir sistemini yok sayacağına sinirlere seslenen bir dokunuşta, çığlıkta ya da acıda sansasyonun kendini oluşturan ve Deleuze'e göre temsil edilmesi olanaksız olsa bile duyumsanan bir şey vardır.

Duyumsama, bilindiği üzere bir yandan *perception* ya da *sensation* anlamına gelirken, öte yandan *aisthesis* kavramını da içermekte, soyut resmin duyu ötesi estetizmine karşı gelmektedir. Bir dokunuşu, çığlığı ya da acıyı temsil edeceğine resmini acının ve çığlığın kendine dönüştürmeyi ve resme bakan kişinin duyularını ve sinir sistemini harekete geçirmeyi başarmıştır Bacon Deleuze'e göre; soyutlamanın beyne hitap eden mesafeli düşünselliğinden ayrılarak figürasyonu aşmıştır. İlginçtir ki Lyotard da benzer bir şeyi Barnett Newman'ın figürden uzak resimleriyle gerçekleştirdiğini söyleyecek; onun soyut ve monokrom resimlerinin temsil edilemez olan vahyi ikame edeceklerine, vahyin kendisine dönüştüklerini öne sürecektir. Gerçi birininkinde acının kendine dönüşmektir amaç, diğerininkinde tanrısal *epiphania*'nın kendisi olmaktır. Ama soyutlama yoluyla ya da figür sayesinde olsun, her ikisinde de yönelim, temsil edilemez olan şeyi –ideyi ya da acıyı– temsil ederken temsil edilen şeyin kendisine dönüşmektir. Ne var ki soyutlamayı sevmez Deleuze; o, figürün, soyutlamanın asla kadir olmadığı bir gerilim yarattığını düşünür: soyutlama, soyutlamasına gittiği şeyi indirgeyerek aslında münzeviliğe çekilmekte; bu türden bir münzevilik ise neredeyse dinsel bir kurtuluş yanılsaması vermektedir göze. Daha da ileri giderek soyut sanat için "Péguy'un Kant ahlakı için söylediği şeyi" söylemek gerektiğini yazar Deleuze: "Soyut sanatın elleri temizdir, ama elleri yoktur."[38]

Böyle bakınca kuşkusuz elleri vardır ve elleri temiz değildir Bacon'un; dahası bu eller, kanlı, cerahatli, kemikli, acılı ve gergindir. Ve doğrudur; kendi deyişiyle Monet günbatımını nasıl resmettiyse çığlığı öyle resmetme düşüncesine ömür boyu sadık kalmıştır Bacon; "günün birinde insan çığlığının en iyi

resmini"[39] yapmayı amaçlamış ve insan çığlığını insan etiyle ilişkilendirmiş, mezbahalarda kesilen hayvanların böğürtüsüyle insanın yarası içinde çıplak ete dönüştüğü anda ağzından çıkan çığlık arasındaki ortaklığı vurgulamış, insan ile hayvan arasındaki o belirsiz sınırı ortak bedensel acıda buluşturmuştur. Üstelik bunu, yalnızca kendisinin ve diğerlerinin dokudan ve sinirden oluşan ağızlarından çıkan çığlıkla yapmamış; bedensel acıyı, basbayağı İsa'nın yeryüzündeki temsilcisi papanın ağzından çıkan çığlıkla ilişkilendirmiş; bedene dair hıristiyan haysiyetini yerle bir etmiştir. Eğer yeryüzündeki en haysiyetli nesne insan bedeniyse, yüzyılların bilgisini kırmak uğruna Bacon'un bedeni hayvan leşleriyle birlikte resmetmekten başka çaresi yoktu. Ağzını sonuna kadar açan ve bağıran papalardır Bacon'un resmettiği papalar; Bacon haysiyeti, insana özgü zilletle değil, hayvanların böğürtüsüyle ilişkilendirir. Yani insan bedeni haysiyetli ya da zelil değil, diğer organik nesneler ya da hayvanlar misali tiksinçtir. O yüzden mezbahalık hayvanla, çığlığın ve acının kendine dönüşmüş –yarım kalmış, parçalanmış, ağızları sonuna değin açık– insan yüzü arasındaki ayrımı ortadan kaldırmıştır Bacon; acı çeken insanın iç organlarını dışarı devşirmiş; acı, hayvanın etiyle insanın etini bir kılmış, acı çeken insanla acı çeken hayvan arasındaki sınır yokolmuştur. Böyle bir eşitlikte, papaya biçilecek özel bir paye yoktur. Kuşkusuz Bacon'un papayla özel olarak böyle uğraşmış olması, onun papayla tersinden bir meselesi olduğu anlamına gelir. İşte Deleuze'e soracak olursak –o bunu böyle dilselleştirmese bile– tam da bu nedenle acının soyutlamasına gideceğine acıyı duyusallaştırarak figürlerini resmettiği şeyle eşdeğer kılmıştır Bacon; hayvan olsun parçalanmış bedenler olsun figürleriyle acıyı imlemiş; etin yaralanabilirliği, insanla hayvanı aşan ortak bir özellik olarak kendini ele vermiştir. Et, isterse papanın kutsal bedenine ait olsun, kendi dışında bir yere götürmemekte, olduğu yerde –artık görüngüler evreni bile denemeyecek, çünkü ideden yoksun olan bir uzamda– çürümektedir. Bunun için sanki bir şey anlatmayan ve öykülemeyen ya da bir şeyin resmini yapmayan, yalnızca acının kendine dönüşen birer sansasyondur bu resimler; beden onu bir arada tutan ve örgütleyen organlarından kurtularak etini ve sinirlerini açığa sermiş; kendini savunmasızca dışavurmuştur. İçi ya da dışı belli değildir artık bu bedenlerin; bedensel eklemeler bedenin kendine dönüşmüş, *ergon* ile *parergon* arasındaki hiyerarşi aşılmıştır. Onun için bir merkez etrafında dönen bütünlük tasavvurunun kırıldığı resimler gibidir bunlar; bireştirici bir yeti olan güzelliğe meydan okumakta; bedenin formunu, ağzın formsuzluğuna devşirmektedir. Değil mi ki doğada güzellik, onun formundan kaynaklanmakta; formu ve bedeni olmayan bir şey –acı– kendini bu resimlerde imgeye katlamaktadır, o halde böyle bir imge, 18. yüzyıldan bu yana süregelen estetik anlayışa meydan okumaktadır.

Dolayısıyla –papa örneğinde olduğu gibi siyah-beyaz bir ikonografinin sakıncası bir yana– bedeni diğer nesnelerden ayıran özellik ortadan kalkmakta; kendi ötesinde bir uzama gönderme yapmak şöyle dursun, insan bedeni diğer organik nesnelerle ortak olan ölümlülüğüne işaret etmektedir. Sanırım bu nedenle Deleuze'ün kastettiği, aslında Bacon'un *mutlak bir mesafesizlik* sayesinde sinir sistemine etki edebilmiş olmasıdır. Üstelik söz konusu olan, çifte bir mesafesizliktir. Seyirci, aynı anda hem bedenin ötesinde yatan bir şey olmadığı gerçeğiyle baş başa kalmakta hem de böyle bir gerçeğe mesafe kazanamamak bir yana, insan bedeninin kasaptan satın alınan et misali çürüyebildiğine, kokuşabildiğine ve renginin değişebildiğine tanık olmakta, içle dış arasındaki ayrımı, sağıyla solunu karıştırmaktadır. Tanrısal haysiyet yoktur ve bedenin içerisi, dışarıya devşirilmiştir. Organların denetimini yitirdiği, çıplaklığın savunmasızlığa dönüştüğü böyle bir uzam, kasap çengellerinde asılı duran etin içinde barındırdığı gerginliği ve yaralanabilirliği açık etmekte; böyle bir açıklık ise ona bakan kişinin midesini ve sinir sistemini ayağa kaldırmaktadır.

İnsan bedeninin onu diğer organik nesnelerle eşitleyen tiksinçliği o güne değin görülmediği, aksine beden, beden ötesi bir uzamda yüceltildiği içindir ki –Deleuze'e sorarsak Klee'nin dediği gibi– görünmeyen bir şeyi görselleştirmiştir Bacon; görünmesi olanaksız olan acıyı duyusallaştırmıştır. Nitekim bu nedenle –Deleuze'e göre– hayvanların ayak seslerinin duyulduğu, kuşların uçuşunun algılandığı, etin kanlı ve yaralı kokusunun alındığı bir resimdir Bacon'un resmi; mesafesizlik, soyut sanatın yapmaya çalıştığı şeyin ötesinde figürasyonu kırmakta; figür üzerinden acıyı figürle ilişkilendireceğine, tercihini acıdan yana kullanarak figürü acının kendine katlamaktadır.

Kuşkusuz bu çaba, güzel bir uzlaşım olarak estetiği toplumsaldan geri almak ve *aisthetisis*'e apatikleştirilmiş duyusallığını iade etmek içindir. Bacon, yüzyıllara damgasını vuran ide ile görüngü arasındaki ayrımı yokederek bedeni haysiyetten ve zilletten mahrum etmek ister, ama aynı zamanda bedene bedenselliğini ve duyusallığını geri vererek bedenin beden-ötesi bir şey olmadığına işaret etmek de ister. Böyle bakınca yüzyılların apati buyruğunu kırar Bacon; bedeni apatiyle değil, mutlak bir *pathos*'la ilişkilendirir. Pathos ise, her türlü denetimin ve mesafenin yitmesi demektir. Yüzde yüz bir özdeşleşme ve yüzde yüz bir özdeşleyim temelinde görselleşen resimlerdir bunlar; duygudaşlık, insanlığa özgü yüce ortaklığından koparılır ve seyirci, kendi şahsi duygularıyla ve duyularıyla baş başa bırakılır. İster kişiyi huzursuz etsin, isterse onu tedirginlik üzerinden yüce bir yere sürüklesin, toplumsal bir beğeniye uymaya ve yönlendirmeye çalışacağına ona karşı çıkan resimlerdir Bacon'un resimleri; bedensel acının görüntüsünü, hiçbir "estetik" kaygı gözetmeksizin, tuva-

le geçirirler.

Ne var ki Bacon resimlerinin sarsıcılığı, çarpıcılığı ve yüzyılların bilgisine meydan okuyuşu bir yana, figürle soyutlama arasında getirdiği ve tercihini figürden yana kullandığı ayrım ile Deleuze'ün önemli bir farkı gözden kaçırmış olduğunu düşünüyorum. Baconvari bir mesafesizliğin yeni bir mesafeye yol açtığını, acının ve bedenin bu türden dolayımsız dışavurumunun ona bakan göze yeni bir mesafe kazandırdığını, acının dışavurumunun acıyı asla ikame edemeyeceğini görmezden gelmiştir Deleuze. Cézanne'dan hareketle "sansasyon" dediği şey, aslında kendini kendi dolayımsızlığıyla ele veren bir kendiliğindenliktir. Ne var ki duyulara ve sinir sistemine hitap eden bu türden bir dolayımsızlık anlık bir uyarıya yol açsa da, ardından hemen tacize dönüşebilmekte; sansasyon, kendi mesafesizliğini ve acıya dönüşen görselliğini dayatarak, seyircinin, resmedilen mesafesizliğin ve dışavurulan içselliğin bir parçası haline gelmesini talep etmektedir. Bu, bir yandan bakan kişinin tahammül sınırlarını zorlarken öte yandan kendi sunduğu görüntünün görüntülenen şeyle –bedensel acıyla– eşdeğer olduğunu iddia eden ve Handke'nin "hayvansal terk edilmişlik"[40] dediği acıyı utanmazcasına başkalarına sunan ve başkalarını bu acıya katlanmaya zorlayan bir tavırdır; Bacon resimlerinin, figürasyondan kaçarken soyutlamaya gitmeme uğruna kapıldığı bir buyurganlık kipi vardır.

Böyle bakınca –bir yandan tahrike öte yandan tacize yol açan– garip bir müstehcenlik egemendir bu resimlere; bedensel ve etsel acıyı sonsuz bir dolayımsızlık içinde görünür kılar gibi yapan Bacon, bedenin yakın plan parçalanmışlığıyla aslında acıyı acı çeken bedenlerden yalıtmakta; acının kemiklere ve sinirlere indirgenmiş mesafesizliği ona bakan gözü ilk başta kendi içine alırken sonra hemen yeni bir mesafeye fırsat tanımakta; bedensel acı, garip bir biçimde kemiğe ve kana dönüşerek gözün duyarsızlaşmasına yol açmaktadır. Nasıl televizyondaki dehşet sahnelerine ısrarla tabi tutulan seyirci, gün be gün sürdürülen bu dehşet ve acı imgeleri karşısında duyarlılaşacağına köreliyorsa, bire bir sinir sistemine etki eden Bacon resimleri de kısa sürede törpüleyici hale gelmektedir. Malumdur, anestezi duyusal acıdan kaçınmak içindir ve sinir sistemini bu denli tedirgin eden bir uyarı, kısa sürede uyarısızlığa dönüşmektedir.

Bir yandan "yalnızca dile karşı gelen bir şey değildir bedensel acı, dili yok eder, bizi konuşmayı öğrenmeden önce yalnızca seslerin ve çığlıkların egemen olduğu zamana geri gönderir."[41] Ama öte yandan acının görüntülenmesi ve dilselleştirilmesi kadar "duyarsızlaştıran bir şey olamaz,"[42] çünkü böyle bir görüntü ve imge acının kendisi değil, sadece bir acı imgesidir. "Acı çeken canın, kendinden önerebileceği tek bir imge olsun yoktur."[43]

Bu yüzden sanki acının müstehcenliği olarak nitelenebilecek bir resimdir Bacon resmi; Baconvari bu mesafesizlik temelde acının mesafesizliğini duyusal bir mesafeye dönüştürerek duyusallığın elinden duyusallığını çekip almaktadır. Bunun nedeni, Deleuze'ün savladığının tersine, Bacon'un acıyı soyutlama yoluyla değil, figür yoluyla aşma çabasıdır. Figürasyondan kurtulma uğruna acıyı figür sayesinde aşma denemesi, amacına ters düşen iki sakınca içerir: bir yandan acı figürüyle karşı karşıya kalan göz, acı istilasına uğrayan televizyon seyircisinin durumunda olduğu gibi acıya karşı duyarlılığını yitirmekte; acının dolayımsız mesafesizliği, acıya ilişkin mesafeyi çoğaltmaktadır. Öte yandan görüntülendiği anda acı, bundan böyle artık çekilen değil, artık yalnızca ona bakan kişiye görünmeyi arzulayan bir acı olarak kendini ele vermekte, böyle bir sunuş kaçınılmaz olarak acıyı nesneleştirmektedir.

Bu yüzden acı görüntüsü altında saklanan bir tür giyinikliğe dönüşmektedir acı; görüntü, mesafesiz olduğunu iddia etmekte, ne var ki kendini acı haliyle dışarı vurduğu an kendini acılı bir gövde görüntüsü ardında gizlemektedir. Eğer imgeyi en geniş anlamıyla "yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünüm"[44] olarak tanımlıyorsak, Baconvari biçimde dışavurulan ve müstehcenleşen acı imgesi, acıyı soyutlamayla değil, figürle yeniden yarattığı sürece görüntülenen şeyle görüntü arasındaki farkı görmezden gelmeye mahkûm kalmakta; böylece her şeyi acının türevine dönüştürebilmektedir.

Nasıl Baudrillard her şeyin cinsellik imgesine dönüştüğü bir uzamda cinselliğin işlevini yitirdiğinden yakınıyorsa, Baconvari bir acı uzamında da her şey acının türevine dönüştüğü ve acı ile imgesi arasındaki fark gözetilmediği an acı da müstehcenleşmekte, kendi mesafesizliği içinde acı çeken bir beden, her şeyi acısal bir sansasyona dönüştürmektedir. Oysa Cézanne kullanmış ve Deleuze kuramsallaştırmış olsa da tehlikeli bir kavramdır sansasyon; "görüngübilimcilerin dediği gibi bir dünyada-olma-hali"ni dile getiren ve bir yandan "ben sansasyon *olurken*" öte yandan "sansasyon sayesinde bir şeylerin *olduğu*"[45] bir kavramdır; "resmedilen şeydir sansasyon. *Resimde resmedilen bedendir, ancak nesne olarak yeniden üretildiği şekliyle değil; kişinin bu sansasyonu yaşayan kendi bedeni olarak yaşantılandığı şekliyle bir bedendir* (Lawrence'in Cézanne'ı betimlerken dediği 'elmanın elma olma haliyle')."[46]

İşte sansasyon kavramının sakıncası buradan kaynaklanmakta ve resmedilen beden, seyircinin kendini yaşantıladığı bir bedene dönüştüğü zaman devreye giren mesafesizlik yüzünden anesteziye yol açmaktadır. Gerçi bu türden bir çaba, estetik uzlaşımdan ve duygudaşlıktan kaçınarak kişiyi kendiyle ve kendi yaşantısıyla baş başa bırakmak adına gerçekleşir; ne var ki bu türden bir yaşantı soyutlama değil de figür üzerinden gerçekleştiği sürece kişi kendi mesafesizliğine yeniden mesafe kazanamadığı için uyarı, uyarısızlığa evrilir.

Bunun konumuz açısından önemi şu: Bu bölümde özellikle seçtiğimiz Bacon örneği, 18. yüzyıldan bu yana süregelen emir kiplerini alabora ederek duyusuzluğa ve duygusuzlaştırmaya ilişkin yasayı duyarlılığa evriltmiştir. Ancak 18. yüzyıl sonrası estetiğin yol açtığı duyarsızlık –ya da ortak duygudaşlık– Baconvari figürlerin mesafesizliğiyle kırılamamakta; uyarısızlık, uyarı ile uyarısızlık arası bir yarıkta sarkaç misali salınamamakta; seyirci, anesteziden uyanamamaktadır. Haysiyetin diğer yüzü olan zillet devreye girmediği sürece, kişinin Bacon resimleri üzerinden kendini yeniden yaşantıladığı duygu, tiksinti ve iğrenmede takılı kalmakta; resimden gözlerini kaldıran ve yeniden kendine dönen seyirci, acıyı unutarak uyanmaktadır. "Zekice söylenmiş olduğu gibi tiksindirici biçimde asıllarına benzeyen portreler vardır."[47]

V.

> "Güzel sanatların ulus karakteri konusundaki şaşmaz etkisi bir yana, yasanın yakın denetimini talep eden bir etkisi de vardır. Güzel insanlar nasıl güzel boy heykelleri oluşturursa aynı heykeller yine insanları etkiler ve devlet güzel insanları güzel heykellere borçludur. Ama bizde annelerin narin hayal gücü kendini dehşetten başka bir şeyle ifade edemez."
>
> Lessing, *Laokoon*

Bedenin kamusal bir uzlaşıma katlanarak estetize edildiği yerde, duyuları ve duyuların ardında yatan şeyi duyu ötesinde değil de bedenin derinliklerinde arayarak sahici, gerçek ve duyusal bedeni yeniden kazanmaya girişen bir program ortaya çıkar. Bu türden bir programın 20. yüzyılın 60'lı yıllarından başlayarak 80'lerde hareketlilik kazanması ve sözcülerinin kadınlardan ve özellikle kadın fotoğraf sanatçılarından oluşması, daha önce değinilen nedenlerden ötürü asla rastlantısal değildir. Dişil beden, haysiyetten ziyade zillete teşnedir, çünkü güzellik ve haysiyet uğruna kendi duygulanımlarını ve duyarlılıklarını yenememektedir. Lessing'in *Laokoon*'u yazdığı 1764 senesinde Kant, bunu açık seçik dile getirmiştir: "Bana sorarsanız, ben cins-i latifin ilkelere uyma yeteneği gösterdiğine inanmıyorum."[48]

Bu yüzden Kant'ın kurduğu cümleden iki yüz yıl sonra dişil zilleti vurgu-

lamayı arzulayan program, dişil bedenin sahiciliğine ilişkin bir program olmuştur ve anlamlandırma dizgeleri içinde biçimlendirilmiş –dişil– bedene dolayımsızlığını ve kendiliğindenliğini geri vermeyi amaçlamaktadır. Bu çaba, kadının zilleti yenemeyeceğini alıp kabul eder ve dişilliği zillet bağıntısı içinde konumlandırır. Zillet, olasılıkların yaşantılanabildiği bir uzam olarak bedene bedenselliğini iade edecektir. Çünkü zillet, ilksel bastırmanın bile öncesinde yer aldığı düşünülen bir "atıp fırlatma" hareketiyle ilgilidir ve fotoğrafçılık, bu bastırmanın görüntülenmesi bağlamında yeniden değer kazanır. Zillete dair görüntüler, Kracauer'in andığı görüntülerdir ve bu görüntülerin bire bir yaşantılandıktan sonra imgeye aktarılması aslında olanaklı değildir.

Acı ya da kösnüllük gibi imgeselleşmesi zor bir şeydir zillet; onu yaşantılayan kişi, yaşantısından uzaklaşamadığı için onun hakkında "güvenilir bir bilgi veremeyecektir. Ama insana özgü... kaba doğanın bu türden belirtileri fiziksel gerçekliğe özgü olduğu için... yalnızca kamera onları çarpıtmadan temsil edebilecektir."[49] Bu yüzdendir ki fotoğraf, gerçekliğin ve sahiciliğin simülasyonu olarak kurgulanır: fotoğraf gerçekliğin temsilinin özgün ve nesnel kanıtıdır ve teknik olarak yeniden üretilebilirliği, bir yandan egemen gerçeklik duygusunu meşrulaştırırken öte yandan gerçekliği piyasa ekonomisine uygun biçimde örgütlemektedir. İmgenin metaya dönüştüğü ve piyasada şaşmaz yerini aldığı andır bu; kadın bedeni söz konusu olduğunda, bedene ve cinsiyete ilişkin –gerçekçi– görünün kamusallaşmasına yol açmaktadır.

Bu bağlamda Julia Kristeva'nın fotoğrafın keşfinden yüz yıl sonra, yani 1980 yılında yayımladığı kitabı *Pouvoirs de l'Horreuer. Essai sur l'abjection* (Dehşetin Gücü. Abject Üzerine Denemeler) bedenin haysiyeti ve zilletiyle ilgili yeni bir tartışmaya yol açar. Gerçekçilik ve sahicilik gibi kavramlar da farklı dizgelere göre farklı anlamlandırıldıkları için Kracauer'in varsaydığı nesnellik kavramının oluşturduğu sakınca bir yana, fotoğrafçılık, Kristeva'nın geliştirdiği savlar doğrultusunda içeriksel bir atılım gerçekleştirecektir. Kristeva zilleti, David Wellerby'nin savıyla örtüşecek biçimde doğum olgusuyla ilişkilendirir. Bedenin doğum anından daha çok cismanileştiği ve bedenselleştiği bir başka an daha yoktur ve bu anı çağrıştıran her şeyin estetize edilmiş bir uzamdan uzak tutulması, doğumun sahiciliği gereğidir. Sözü edilen sahicilik, kanımca Lacan'ın "ıskalanan travma" dediği şeyden çok uzak değil. Fotoğraftan hiç söz etmez Kristeva; ama ilginç olan, Kristeva'nın yeni bir bağlamda önerdiği ve Türkçe'de zillet diye karşıladığımız *abject* sözcüğünün, Batı ülkelerinde inanılmaz bir hızla konjünktür kazanmış ve fotoğrafçılar tarafından hızla benimsenmiş olmasıdır.[50] Bu, özellikle ABD için geçerlidir. Whitney Museum of Modern Art, 1993 senesinde "Abject Art" başlıklı bir sergi düzenler ve Cindy Sherman, Robert Mapplethorpes gibi fotoğrafçıları

sergiye dahil eder.[51] Zelil sanat, artık icazet alınmış ve tasdik edilmiş bir sanattır ve o güne değin bastırılmış olan haysiyetin ters yüzüyle, bedenin bedenselliğiyle, onun yaralarıyla, salgılarıyla ve iltihaplarıyla ilgilidir. İşte böylesi bir zillet karşısında "içsel olarak sarsılmış tanığı bilinçli bir gözlemciye dönüştürebilecek" sanat dalı, Kracauer'in vurguladığı nesnelliğinden ötürü ancak fotoğraf olabilir ve zillet imgeleri söz konusu olduğunda fotoğrafın, beyin ile sinir sistemi arasında doğru bir denge sağlaması beklenir.

Aslında *abject(ion)*, sözcüğü sözcüğüne "atık" demektir: Latince *abicio* atmak, kendinden fırlatmak, aşağılamak anlamına gelirken, *abiectus* aşağılık, düşük, alçak; Fransızca *abjection* ise atık, iğrençlik, zul anlamına gelir. Türkçe zillet ise hakirlik, horluk, aşağılık, alçaklık ifade ederken zelil, aşağı tutulan ve hor ve hakir görülen anlamına geldiği için istenmeyen ve aşağı görülen şeyleri kendinden fırlatıp atma eylemini tamı tamına içerememekte; hele *object* –nesne– bağıntısını hiç mi hiç vermemektedir. Kristeva'nın tanımını kabaca özetlemek gerekirse, henüz daha bir nesne özelliği bile taşımadan fırlatılıp atılan şeydir zillet; daha ilksel bastırmadan önce oluşan, ama böyle bir bastırma gerçekleşir gerçekleşmez kendini ele veren sahte bir nesnedir. Zillet, *object* değil, *abject*'tir ve bilinç ve bilinçaltı, özne ve nesne ayrımı öncesi, konuşan öznenin kendi kimliğinden söz edebilmesi –ben diyebilmesi– için fırlatılıp atılması gereken şey'dir. Bir anlamda o yüzden ilksel bastırmanın yine de nesnesi olduğu gibi –tersinden bir okumayla– narsisizmin de önkoşuludur: Lacan terminolojisiyle söyleyecek olursak, İmgesel uzama bile neredeyse ulaşamaması bir yana, Simgesel uzamda asla yeri yokmuş gibi yapılan şeydir zillet; kişinin tasavvur edebildiği ya da isimlendirebildiği bir nesne değildir ve öznenin bütünlüğünü bir arada tutan kimliğe engeldir. Kristeva'ya göre, belirli bir nesneye sahip olan arzunun tersine, dışlamaya dayalı bir ilişkidir zilletle kurulan ilişki ve işin daha ayrıksı yanı zillet, basbayağı anne bedeniyle ilintilidir.

Anne-çocuk ilişkisini özneyle nesne, içerisiyle dışarısı, bilinçle bilinçaltı ayrımlarının henüz gerçekleşmemiş; dürtünün ve maddenin henüz birbirinden kopmamış olduğu bir ilişki olarak kurgular Kristeva; ana rahmi, "mutlak uzamdır."[52] Ne var ki bu mutlak uzam, bütün ayrışmaların ve ayrımların kökeni olduğu gibi, aynı zamanda bütün hazzın ve arzunun da varlık nedenidir. Bedenlerin ritmik biçimde henüz birlikte akmakta olduğu bir uzamdır bu; ama anne ile çocuk, sonsuza değin iç içe geçmesi olanaksız katı cisimler misali çok geçmeden birbirinden ayrılacak; anne, kendinden attığı çocuğu Simgesel bir uzama sokacaktır. Simgesel derken kasıt, dilselliktir. Anne bedenini bilinçli olarak "göstergesel" diye niteler Kristeva; amacı, her türlü anlam öncesinde yatan bir mutlaklıktan anlamsal dizgelere geçişi vurgulamaktır. Yani hem anlamsal dizgelerin öncesinde varolan bir şeydir anne bedeni; hem de

çocuğu zorla anlamlandırma dizgelerine doğru yönlendirir. Nasıl anne bedeni çocuğu kendinden fırlatıp atıyorsa, çocuğun da mutlaklığın yitimine karşı çıkarak anne bedenini kendinden fırlatıp atması, ilksel bastırmanın öncesinde yer almasına karşın ona annesini hatırlatan her şeyi zelil olarak kurgulaması gerekir. Freud'un baba cinayeti tasarısına karşı konumlanan bir anne cinayetidir bu; anneyi hatırlatan her şeyin, sıvıların, kanın, sütün zelil olarak algılanması kaçınılmazdır. Geçmişteki mutlaklığı –ve mutlaklığa karşı işlenen cinayeti– hatırlatan bu tür şeyler, kişinin Simgesel kimliğine karşı konumlandırılır: "Beden doğaya karşı işlediği suçun izini taşımamalıdır: onun tümüyle Simgesel olabilmesi için saf ve arı olması gerekir."[53] Zillet, saf ve arı olan her şeyin tersidir. İşte anne bedeninin yadsınması, ilksel bastırmanın öncesinde yatmasına karşın ilksel bastırmanın kendine dönüşen şeydir ve konuşan, anlamlandırma dizgeleri içinde eyleyen özne, ancak böyle bir zillet karşısında kurgulanabilir. *Abject*, Kristeva'nın annenin henüz nesne olmayan haline verdiği isimdir. Bizi "dilsel özerklik sayesinde onun dışında varolmadan önceki annesel varlığa karşı bütün eskil sınırlandırma denemelerimizle yüzleştiren"[54] bir şeydir zillet; nitekim ölümün zelil olmasının nedeni, cesetlerin kokması ya da çürümesi değil, onların geriye dönüşsüz bir şekilde Simgesel düzende yer almamasıdır. Diğer bir deyişle kaçınılmaz olarak anneye özgü kanı ve sütü anıştıran bir şeyler vardır ölü bedende; doğum ve ölüm, aynı sıvıdandır: "Her ikisi de atılan ve iğrenilen anne ve ölüm, bir kurban ve avmakinesinde gizlice birleşirler; o makineyle savaşırken kendimi aynı anda hem Simgeselin öznesine, hem de zilletin ötekine dönüştürürüm."[55]

Kristeva'nın savlarının insanbilimsel bir duruma tekabül edip etmediği gibi bir sorunun yanıtı bir yana, kendini zilletin ötekiliği üzerinden gerçekleştiren böyle bir kimlik örgütlenmesi, sanki 18. yüzyıl kuramcıları için geçerliymiş gibi görünüyor. "Biçimi olmayan her şeyin ürkütmesi, tanımlanmış belirli bir biçime girmeyen her şeyin bizi korkutması sonucu oluşur."[56] Böyle bakınca biçimi olmayan bir şeydir zelil anne bedeni; biçimsizlik, dile ve imgeye, yani Simgesel düzene gelememe şeklinde kendini gösterir. Çünkü bütün bu tartışmada hatırlanılması gereken şey, 18. yüzyıl kuramcılarının ve sonrakilerin asude bir biçimde bireştiremedikleri şeye –Lacan olsa buna simgeselleştiremedikleri şey der– karşı duydukları kuşku ve korkudur. Ancak Kristeva'nın "zelil" diye nitelediği kadın bedeni, mesela Kant'ın yüceliğe ulaştırdığını öne sürdüğü deprem gibi doğa felaketlerinin formsuzluğuyla karşılaştırıldığında, zilletin formsuzluğuyla yüceliğin formsuzluğu arasında önemli bir farklılık gözlenecektir. Gerçi her ikisinin de ortak özelliği, simgeselliğe karşı çıkarak anlamsal dizgeler içinde dilselleştilemez ve görselleştirilemez olmalarıdır; ama doğanın "kuralsız ve vahşi bütün düzensizliği... ve kaosu"[57] deprem

gibi bireştirilemeyen görüntüler karşısında kendi ötesinde yatan yüce bir varlığa işaret ederken, kendi ötesinde hiçbir şeye gönderme yapmayan ve yüceliğe asla ulaştıramayan bir formsuzluktur zilletin formsuzluğu; o, ilksel bastırmanın öncesinde yatan dehşettir.

Bu bağlamda Laokoon örneğine geri dönmek gerekirse bu nedenle Lessing, eril bedenin haysiyetini ve güzelliğini dişil bedenin dehşet verici zilleti üzerinden kurgular: güzel heykeller, dişil ve annesel bir iğrençliğin karşı kutbundadır. Dişil ve annesel zillet, anlamsal döngülerin ötesindedir, ama yüce değildir. Çünkü deprem, fırtına ya da volkan gibi felaketlerin görüntüsü, Kant'ın neden olduğu yücelik anlayışının sonucu olarak, hoşnutsuzluğun yanı sıra haz da verir. Kişinin baş başa kaldığı suskunluğa ve bu suskunluğun oluşturduğu hoşnutsuzluğa karşın, imgelem gücünün iflası karşısında öznenin içinde duyuları aşan başka bir yetinin keşfedildiği andır yücelik anı; çöl fırtınaları ve deprem dalgaları gibi doğa olayları, insanı duyusallığın içinden duyusallığı aşmaya ve onu "daha yüksek bir yasallığa sahip idelerle uğraşmaya"[58] zorlar. Derinden sarsılmış olan özne, onu suskunluğa ve hoşnutsuzluğa iten bütün olumsuzluklara ve onu tedirgin eden doğaya rağmen doğanın ardında yatan şeyi aramak ve bulmak ister. Onun için yüce, Schiller'in tanımıyla, karışık bir duygu olarak nitelenir. "Kişinin bütün duyusal ölçütlerini aşmasına rağmen onu düşünebilmesi bile yüceliğin"[59] ciddi bir kanıtından başka bir şey değildir.

Aksine, kişiyi duyularla baş başa bırakan ve hoşnutlukla hoşnutsuzluk arasında salınmayan bir şeydir zelil, sadece hoşnutsuzluğa itmektedir. Geniş açık ağzın yanı sıra dişil göğüsler, böyle bir hoşnutsuzluğun ve istenmeyen yakınlığın temsilcisidir; göğüslerin formsuzluğu, 18. yüzyıl yazarları için sadece tiksinti ve korku vericidir. Winckelmann, Lessing ya da Herder, her üçü de kendi dışında hiçbir şeye gönderme yapmayan ortak bir şeyden nefret etmektedirler: iri ve büyük göğüsten. Açık bir ağzın yanı sıra kadın göğsü, duyusallığa takılıp kaldığı için sadece iğrençtir. Bu yüzdendir ki göğsün görselleştirilmesine ilişkin buyrukların hayli kabarık bir dökümü mevcuttur: göğüsler dolgun ve yaygan olmamalı, sarkmamalı, uçları ne belirgin, ne dik, ne tüylü, ne büyük olmalı; memeler kadınları değil, kızoğlankızları anıştırmalıdır. Ancak her şeyden önemlisi, çocuk doğurmuş ve emzirmiş bir kadının göğüslerinden kaçınmalı; hele sütle dolu memelerin itici görüntüsünden kesinkes korunmalıdır.[60]

Nasıl Kristeva anne sütünün kokmamasına, tadının kötü olmamasına rağmen onun ne katı ne sıvı, ne içeride ne dışarıda –yani ne *ergon,* ne *parergon*– olma özelliğiyle zillet duygusuna yol açtığını söylüyorsa, 18. yüzyıl yazarları da aynı görüştedir: mutlak uzamdan atılarak doğmanın bedeli, atığın

ilk olarak bağlandığı süt dolu memeyi yadsımaktır: "Tanrısal figürlerdeki meme formu, meme güzelliği ölçülü bir büyüklükle belirlendiği için bakire göğsü gibidir ve memenin dolgun büyüklüğüne engel olmak için Naxus adasından gelen iyice yontulmuş bir taş kullanılır... Onun için tanrıçaların ve amazonların memeleri genç kız memeleri gibidir... ve *aşkın meyvesini taşımamaktadır henüz*; demek istiyorum ki, memelerin üstündeki uçlar belirgin değildir." Wickelmann daha da ileri gider; ona kalırsa meme ucunun belirginleştiği şekilde resmedilmiş olan bir kadın asla tanrıça olamaz: "Barberini şatosundaki eski bir resimde insan boyunda resmedilmiş Venüs'ün meme ucu belirgin olduğu için, bu figürün bir tanrıça olamayacağı sonucunu çıkarıyorum."[61]

Bu nedenledir ki güzellik yasası, dişil bir cismaniliği ve duyusallığı yadsıyarak, ölçütlerini, kendini duyusuzlaştırmayı bilmiş bir erkek bedeni üzerinden alır. Amazonların ve tanrıçaların göğüsleri erkek göğsü misali küçüktür ve tanrıçaların tanrısallığı, doğurdukları an yitmektedir. Gerçi doğrudur, insan bedeni güzel sanatların en haysiyetli nesnesidir ama bu haysiyetli nesne, erkek bedenidir. Asla doğurmayan ve asla emzirmeyen bir bedendir bu; doğurmuş ve memeleri büyümemiş tek dişil beden, bakire doğuran Meryem'in bedenidir. Onun için eğer dişil bedenin resmedilmesi gerekiyorsa, Lessing'in önermesine geri dönerek sanki memeler küçük, karınlar düzmüş gibi yaparak dişilliğin zilletini kurban etmek gerekir. Yine bu nedenledir ki 18. yüzyıl sonrası Avrupa sanatı, Ingresvari dişilliği zilletten –yani maddesellikten ve duyusallıktan– indirgeyen figürlerle doludur.

Böyle bir gelenekten ve ezberden gelindiği için, Kristeva'nın tartışmaya soktuğu zillet kavramının, 80'li, 90'lı yılların Batılı uzamında, ciddi bir imge patlamasına yol açmasına şaşırmamak gerekir. Bundan böyle zillet, haysiyet karşısında konumlandırılacak ve görsel sanatlar zelil kadın bedenini muştulayan örneklerle dolacaktır. Bu, Lyotard'ın sözünü ettiği yüce ve soyut sanata meydan okuyan bir tavır da içerir: asla idenin kendine dönüşmeyi arzulayan bir sanat değildir zelil sanat; ide ile görüngü ayrımı gibi bir ayrımın ötesinde, görünen nesnelerin ve bedenlerin somutluğuna, sahiciliğine ve cismaniliğine geri dönmeyi önermektedir. Onun için doğum, adet kanı, pamuk, akıntı, idrar ve diğer zelil ve dişil şeyler, Baconvari bir etsellikle birleşerek piyasayı kaplamıştır. Değil mi ki eril haysiyet, ilksel bastırmanın yarasını kapatmaya çalışmaktadır, zelil sanat da dişil zilletin türevleri konusunda yarışılan bir alan olacaktır. Piyasaya egemen olan, eril güzellik yasasına karşı konumlandırılan dişil zillet yasasıdır; ne zaman ki kadın kendi ilksel bastırmasıyla karşılaşma yürekliliğini gösterecek, o zaman eril estetik ideolojisi son bularak dişil tahayyül gücü erilliğin apatikliğini kıracaktır. Kuşkusuz bu türden bir önerme, aslında

sanatsal dinamiğe değil, sadece içeriğe ilişkindir ve bu yüzden sanat piyasasına egemen olan çoğu örnek, zelil olarak kurgulanan figürlerin dışavurumuyla yetinmekte, içeriksel bir anlamlandırma uğruna aslında sanatı kurban etmektedir. Demek istediğim, güzel bir form olarak sanatın kurban edilmesi değil –bu, zelil sanat öncesi 20. yüzyıl sanatının gösterdiği bir çabadır–, sanatın mutlak bir içeriğe indirgenmiş olmasıdır. Bedenin cismaniliğini yeniden elde etmeye ilişkin zelil proje, –eğer hâlâ böyle bir ayrımdan söz edilebilirse, ki hâlâ edilmektedir– sanatın temsil mekanizmaları içindeki farklı aracılara dair sorunsalı gözardı ederek, kendini içeriğin görselleştirilmesine adamış; sahicilik ve gerçekçilik buyruğunu, bireştirici bir özellikten yoksun olduğu varsayılan zelil formun kırılmasıyla değil, haysiyetli bir içeriği cismaniliğe dönüştürerek gerçekleştirmeye çalışmıştır.

Böyle bakıldığında zillet içeriğine bire bir yaklaşan bir tavırdır zelil sanat denen sanatın tavrı. Zelil sanatın sorunsalının, Rineke Dijkstra'nın 16.5.1994 tarihinde çektiği bir fotoğrafla neredeyse siyah-beyaz açımlandığını düşünüyorum. Tecla isimli bir kadının fotoğrafıdır bu: kadın, kamera karşısında çırılçıplak durmakta, kucağında çıplak bir bebek tutmaktadır. Yeni doğurmuş olan kadınların bir dizi fotoğrafını çekmiştir Dijkstra, kimi çıplak, kimi yarı giyiniktir. Yarı giyinik olan kadınların iç çamaşırlarında doğumun izini taşıyan kadın bağları vardır ve bütün kadınlar fotoğraf karesinin ortasında durmakta, emzirdikleri çocuklarıyla kameraya bakmaktadır. Bellidir, Tecla da doğumdan daha yeni kalkmıştır: bacak arasından kan sızmakta, parkeye akmaktadır. Bebek henüz mordur, meme emmekte, süt içmektedir. Kocaman karnı ve memeleriyle bedeninde hamileliğin izini taşır kadın. Nasıl bebek daha birkaç dakika önce doğmuşsa, kadının bedeni de yeni bir doğumun izlerini taşır. Çifte bir doğumdur bu: bedeninden çocuğu atan kadın, kendi bedenini de atığa dönüştürmüştür. Yani Kristeva'ya ters düşerek çifte bir atığı görselleştirir Dijkstra: anneyi ilksel bir dehşet olarak kurgulayarak kendinden fırlatıp atacak olan yalnızca çocuk değil, aynı zamanda annedir. Anne, hem kendi zilletini hem çocuğun zilletini ele vermektedir. Yalnızca kadına değil, aynı anda doğuma ve çocuğa bütün duyusallığı ve cismaniliği iade edilmektedir bu fotoğrafta; sanal dünyaların güzelleştirilmiş, kaygan ve kusursuz bedenleri karşısında zelil bir beden vardır ve kadının gözleri, arananlar listelerindeki sabıkalı fotoğraflarını hatırlatırcasına dosdoğru merceğin içine bakmaktadır. Ancak icazet alma amacıyla merceğe bakan gözler değildir bunlar; karenin ortasında yer alan beden sorgu yargıcı karşısındaki poz görünümünde olduğu halde, kadının gözlerinde alabildiğine doğal bir bakış vardır; o sanki karşı karşıya kaldığı tablonun dışındadır.

Zelil sanat kavramının bütün kuramsal koşullarını yerine getirir görün-

mesine karşın, yine de zilleti içerik olarak dayatacağına zillete mesafe kazandıran bir edası vardır bu fotoğrafın; bu, kısmen Dijkstra'nın kullandığı aracın fotoğraf olmasından, kısmense Tecla'nın kendini –az önce söylenene ters düşer biçimde– haysiyetli ya da zelil olarak dayatmamasından kaynaklanır. Bir yandan Lessing'in söylediği şeyi tersinden gerçekleştirmiş bir görüntüdür bu: haysiyetli ve güzel bir an yerine doğum anını ve zilleti sonsuzlaştırmış, haysiyetsiz bir ânı mekânsallaştırmıştır. Ne var ki fotoğrafın, Kracauer'in "nesnellik" diye nitelediği özelliği sayesindedir ki, Dijkstra'nın çektiği bu fotoğraf zillete yine de mesafeyle yaklaşmayı başarabilmiştir. Dijkstra'nın fotoğrafında, sözcüğün gerçek anlamıyla bir şey aynı şeyle aşılıyor. Doğrudur, formla değil yalnızca içerikle ilgileniyor gibidir Tecla'nın fotoğrafı da: geleneksel aile ya da tatil fotoğraflarının formu korunmuş, içerik değişmiştir. Ne var ki değişen şeyin mutlak bir içerik olması, tersine dönerek ayrıksı bir biçimde aile ya da tatil fotoğrafı denen gündelik formun bütün yadırgatıcılığıyla kendini ele vermesine yol açmış; Tecla'nın doğum sonrası görüntüsü, olanca sahiciliği içinde geleneksel formu kendi içinden çifte katlamıştır. Bunun nedeni, geleneksel anlayışa göre içeriğin formun ötekisi ve zilletin haysiyetin ötekisi olmasından kaynaklanır. Oysa Tecla'nın yeni doğurmuş bedeni nasıl haysiyetin ötekisi değilse, bildik bir formu alıp kabul eden bu fotoğraf da, formun ötekisi değildir – bu ayrımların ötesine geçmiş gibidir. Kendini bu ayrımların dışında değil de içinde konumlandırdığı için, ayrımın kendisini ayrım ötesi bir yere taşıyabilmiş; zilleti, haysiyet ve zillet karşıtlığı ötesinde olağan ve sahici bir şeye dönüştürmüştür. Bu sıradanlık ve sahicilik, fotoğrafa verilen isimle de perçinlenir: Tecla, 16.5.1994. Zelil bedenin kendi gibi fotoğrafın ve kadının ismi de yalındır.

Sözcüğü sözcüğüne kendi bedenselliği dışında bir şeye gönderme yapmayan bir bedendir bu; ama bedendir ve böyle kutuplar arası karşıtlığın ötesinde konumlandırılan bir kimlik, yüzyılların tartışmasını anlamsız kılmaktadır.

Mesafesizlikle mesafe arasında sağladığı denge nedeniyle böyle bir fotoğrafın yaşantısı ne ortak bir duygudaşlığa dönüşmekte; ne de kişiyi kendi yaşantıladığı tedirginlik nedeniyle yeni bir mesafe kazanmaya zorlamaktadır. Yani ne tersinden bir çabayla duyusallığı ve cismaniliği ortak bir uzlaşım olarak toplumsala katlar Dijkstra'nın fotoğrafı; ne de onun mutlak bir öznel yaşantı halinde özdeşleyimlenmesini arzular. Bir yandan incinebilirliğin, hassaslığın, ölümlülüğün cismanileştiği bir bedendir Tecla'nın bedeni; öte yandan bu cismaniliği, uzlaşıma varacak herhangi bir ilişki kurmak amacıyla kullanmamakta, yalın ve beklentisiz bir varoluşla durmaktadır fotoğrafta. Bedenin cismaniliğinden kurtulmak üzere yaratılmış seyirlik bir dünya değildir bu; fotoğraf, aynı anda doğrudan sinir sistemine etki ederken beyne de seslenmektedir. Deleuze' ün sansasyon dediği şeyden kaçınarak bedenin müstehcenliğini elinden almaktadır. Beden nasıl bedense doğum da öyle doğumdur ve başka bir şey değildir. Kristeva'nın açtığı tartışmayı sürdürüyor olsa bile, o tartışmanın dışındadır da: hem ilksel bir bastırmanın da öncesinde yer alan bir bastırmanın fotoğrafıdır hem değildir; çünkü ilksel bastırma burada görüntüye dönüşerek geri gelmekte, diğer bir deyişle simgeselleşmektedir. Oysa malum olduğu üzere simgeselleşmesi olanaksız bir şeydir zillet; Kristeva'nın yazdıklarını Freud'la ve Lacan'la ilişkilendirecek olursak, zillet yeniden üretilemeyecek, ancak tekrar edilebilecektir.

Demek istediğim şudur: eğer kişinin kendini özneye dönüştürebilmesi için kendinden fırlatıp atması gereken ilksel şeyse zillet; o zaman onun simgeselleşmesi, –madem ki onu yeniden üretmek olanaksızdır– ancak tekrar ilkesine bağlı travmatik bir yaşantı olarak gündeme gelebilir. Ne var ki bilindiği üzere tekrar, asla aynı şeyin tekrarı olarak geri dönmemekte, tekrar ettiği şeyi başka bir şeye evrilterek ilerlemektedir. Doğumu ve zilleti (zaten artık böyle denmemesi gerekir) ne tekrar eder Dijkstra, ne kendi olmayan başka bir şeye evriltir: onun sahnelediği doğum ertesinin anlık bir imgesidir. Böyle anlık bir görüntü, bir yandan Lessing'in görsel sanatlarla edebiyat arasında getirdiği ayrımı korur ve zamanı bir anlığına dondururken, öte yandan bu türden bir dondurmayı güzel ve haysiyetli sanatlar adına değil, neyse o olan bir sahicilik adına gerçekleştirir. Bilinçle mi yapılmıştır? Bunu bilemiyorum. Kanımca bu fotoğrafın gösterdiği imkânın yalnızca Dijkstra'yla değil, seçtiği aracıyla, fotoğraf sanatıyla da yakından ilgisi var. Bu yüzden Tecla'nın çıplak fotoğrafı sanatın kullandığı ve temsil mekanizmaları içinde yer alan imge üretim araçlarına ilişkin sorular da doğurmaktadır.

—

NOTLAR:

1. "Doğa felaketleri, savaş dehşeti, vahşet, terör, önüne geçilemeyen erotik dürtüler ve ölüm, insan bilincini iflasla tehdit eden olaylardır. En azından nesnel bir gözlemi güçleştiren bir duyarlılığa yol açarlar. Bu tür olayların hiçbir tanığı ya da... katılımcısı bunlar hakkında güvenilir bir bilgi veremeyecektir." Siegfried Kracauer, *Theorie des Films,* Frankfurt/ M., 1964, s. 91 vd.

2. Friedrich Schlegel, "Ideen", *Athäneum* içinde, Berlin, 1800, Tıpkıbasım: Darmstadt, 1980, s. 10.

3. Kuşkusuz burada koskoca bir Ortaçağ geleneğine ve bu geleneğin *ars moriendi*'lerinden (ölme sanatı) *memonto mori*'lerine (ölümü hatırla) ve bir anlamda onların yeniden hortladığı Barok çağa değinmek gerekir. Her ikisinin de güzellik anlayışını yeniden değerlendirmek gerekir. Ayrıca bu dönemde, güzelliğin henüz sanat diye ayrışmış bir alana dahil edilmediği, sanatın *artes liberales* (özgür sanatlar) ve *artes mechanicae* (mekanik sanatlar) denen yedi alanı da kapsadığıdır. Dolayısıyla ancak modernizm bağlamında söz konusu olabilecek olan sanat yapıtı kavramı henüz geçerli olmadığı gibi, Ortaçağ'da insan bedeni ile insan bedeni içinde onu aşan beden-ötesiliği aynı anda gösteren bir aradünyadır henüz sanat; onun oluşumları bir yandan "dünyanın nesnelerine benzer, ancak aynı anda gökyüzünün öncülü olduğu ve insanları gökyüzüne ilettiği için onlara benzemez; dünyasal nesnelerin kopyası olduğu için göksel şeylerden de farklılık gösterse bile göksel şeyleri dünyasal nesnelerin üzerine koyduğu için nitelik olarak göksellikle benzeşir." Bkz. Rosario Assunto, *Die Theorie des Schönen im Mittelalter,* Köln, 1996, s. 28. Ama modernizm öncesi güzellik ve sanat yapıtı anlayışı, başka bir yazının konusudur.

4. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die ésthetik*; *Werke* içinde, der. Eva Moldenhauer ve Karl Markus Michel, Frankfurt/ M., 1970, vd., cilt III, s. 58 ve s. 126.

5. Hegel, *a.g.e.*, s. 49.

6. Sophokles, *Philoktetes,* İstanbul, 1941, çev. Nurullah Ataç, s. 5.

7. Gotthold Ephraim Lessing, *Werke und Briefe,* yay. Wilfried Barner vd., Frankfurt/ M., 1985 vd., *Laokoon,* s. 58 vd. ve 60 vd.

8. *A.g.y.*, s. 29. Nitekim Winckelmann da Laokoon grubu için şöyle yazar: "Bedenin bütün kaslarında ve sinirlerinde keşfedilen ve yüze ve diğer organlara bakmadan acıyla bükülmüş belden aşağıda kişiye acıyı kendi bedeninde hissettiren bu acı, diyorum, her şeye rağmen öfkeyle ne yüzde ne de duruşta kendini ele veriyor. Vergilius'un Laokoon'unda söylediği gibi ürkünç bir çığlık yükselmiyor. Ağzın çukuru buna elvermiyor." *Geschichte der Kunst des Altertums; Johann Winckelmanns Sämtliche Werke* içinde, der. Joseph Eiselein, Osnabrück, 1965, cilt 4, s. 20.

9. *A.g.y.*, s. 26.

10. Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Philosophie der Kunst,* Darmstadt, 1960, s. 167.

11. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft,* A-55-56/ B 55-56.

12. Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten,* BA 77. 13. *A.g.y.*

14. Kant, *Die Metaphysik der Sitten in zwei Teilen. Anfangsgründe der Tugendlehre; Kants Werke* içinde, Akademie-Ausgabe, 1911, s. 408; italikler bana ait. "Akıllı bir varlığı... diğerinden ayıran öznel nedenler"in gözardı edilmesi gerektiğini söyler Kant; güzelliğin toplumsal bir beğeniye evrilerek insanlığı estetik açıdan eğitmesi, ancak beğeninin, şahsilikten yalıtılmasıyla mümkün olabilir. Bkz. *Kritik der praktischen Vernunft,* A44-45.

15. Kant, *Metaphysische Anfangsgründe der Tugendlehre*; *Kant's Gesammelte Schriften* içinde, der. Königlich Preußische Akademie der Wissenschaften, Berlin, 1970 vd., cilt 6,

s. 424 vd. "Eski bir filozof zaafının nesnesi hakkında şunları söylerken platonik aşk kulağa biraz fazla mistik gelebilir; –bütün incelikler kırışıklıkları arasında ve onun solmuş dudaklarını öptüğüm zaman ruhum dudaklarımda geziniyor–; bu tür bütün taleplerden vazgeçmek gerekir. Âşıkmış gibi davranan yaşlı bir erkek soytarının tekiyken, diğer cinsin bu tür utanmazlıkları da tiksinti vericidir." Bkz. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen,* s. 240.

16. Kant, *Kritik der Urteilskraft,* s. 312; italikler bana ait.

17. Winckelmann, *Erinnerungen über die Betrachtung der Werke der Kunst, Winckelmanns sämtliche Werke* içinde, cilt I, s. 208 vd. Aynı yerde Winckelmann şunları yazar: "Eski genç insan başlarının profili bu cümle üzerinde temellendirilir... Gerçek güzelliğin formuna uygun olabilmek uğruna yine aynı cümleden ne çenenin ne yanakların çukurlarla kesintiye uğratılmaması gerektiği türetilir."

18. Heinrich Wölfflin, *Sanat Tarihinin Temel Kavramları,* İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları 1784, İstanbul, 1973, s. 136; italikler bana ait.

19. Saint-Exupéry, *Kale,* İstanbul, 1999, s. 11.

20. *A.g.e.*, s. 13.

21. Johann Joachim Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, der. Ludwig Ulrich, Stuttgart, 1969, s. 11 vd.; *Erinnerung über die Betrachtung der Werke der Kunst; Johann Winckelmanns Sämtliche Werke* içinde, cilt I., s. 208 vd.; *Geschichte der Kunst des Altertums, Sämtliche Werke* içinde, cilt 4, s. 273 ve 184 vd.

22. Johann Gottfried Herder, *Studien und Entwürfe zur Plastik, Sämtliche Werke* içinde, der. Bernhard Suphan, cilt 8, s. 88-115; orada s. 90 ve *Die Plastik von 1770, Sämtliche Werke* içinde, cilt 8, s. 116-63; orada s. 140; italikler bana ait.

23. Herman Melville, *Moby Dick: Beyaz Balina,* İstanbul, 1972, s. 713.

24. Kant, *Kritik der Urteilskraft,* s. 314 ve s. 326 (Menninghaus, s. 49/50).

25. Winckelmann, *Erinnerung., a.g.e.*, s. 207.

26. Denis Diderot, *Verstreute Gedanken über Malerei, Skulptur, Architektur und Poesie als eine Fortsetzung des 'Salons' (1776), Ésthetische Schriften* içinde, der. Friedrich Bassenge, Berlin, 1984, cilt 2, s. 625. Bu yazının amacı, dişil bedenin uyandırdığı terdiginliği tarihsel açıdan ele almak olmadığı için, yazılabilecek çoğu şeyden vazgeçmek zorundayım. Ama yine de 18. yüzyıla özgü anlayışın, 10. yüzyıl imgeleminden çok uzak olmadığını vurgulamakta fayda var. Cluny başpiskoposu Odo'nun şu sözlerini örnek vermek istiyorum: "Bedenin güzelliği aslında yalnızca tenden kaynaklanır. Eğer insanlar –Boethius'un iç organları görme yetisi bahşettiği tilkiler misali– derinin altında olanı görebilselerdi, kadınların görüntüsü karşısında mideleri bulanırdı. Aslında onların güzelliği sümük, kan, su ve safradan başka bir şey değildir. Eğer biri burun deliklerinde, boyunda ve karında ne olduğunu tahayyül edecek olsa, pislikten başka bir şey bulamaz. Ve sümükle dışkıya parmak uçlarımızla bile dokunmak istemediğimize göre, neden bir dışkı yığınına sarılmayı arzulayalım ki?" Vito Fumagelli, *Wenn der Himmel sich verdunkelt. Lebensgefühl im Mittelalter* içinde, Berlin, 1988, s. 53 vd.

27. J. F. Lyotard, *Heidegger und die Juden,* Viyana, 1988, s. 202 vd. ve: *Das Erhabene und die Avantgarde* içinde, *Merkur* 1984, sayı 424, cilt 2, s. 58; italikler bana ait.

28. Kant, *Kritik der Urteilskraft, a.g.e.*, s. 268 (Menninghaus, s. 181).

29. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums, a.g.y.*, s. 271 vd.

30. Kant, *Kritik der Urteilskraft, a.g.e.*, s. 176 (119).

31. Hegel, *Vorlesungen über die ésthetik, a.g.e.*, III, s. 70.

32. F. W. Schelling, *System der gesamten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere. Aus dem handschriftlichen Nachlaß (1804), Schellings Werke,* der. Manfred Schrö-

ter, München, 1956, s. 501.

33. David Wellerby, *Das Gesetz der Schönheit. Lessings ésthetik der Repräsentation; Was heißt Darstellen?* içinde, der. Christiaan L. Hart Nibbrig, Frankfurt/ M., 1994, s. 175-204; orada: s. 194 vd. Aynı yerde Wellerby şöyle devam eder: "Heykelde ağzın tiksinç açıklığı, bir çukur oluşturur, diye yazar Lessing. Tersinden bakınca böylesi bir sav, güzel öznenin, insan öznesinin çukurlara ya da içeriye işaret eden envajinasyonlara izin vermediği anlamına gelir; kısacası güzel öznenin, erkek bütünselliği biçimbilimine göre gerçekleşmesi demektir bu. Güzellik, dişil ve annesel yoksunluk devreye girmeden babanın oğula devrettiği bir şeydir."

34. Bkz. Friedrich Nietzsche, *Nachgelassene Fragmente,* Mart 1875; *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe* içinde, der. Giorgio Colli ve Mazzino Montinari, 1980 vd., s. 25.

35. Ne var ki tam da bu yüzden gelişen bir başka yeraltı –ve iktidar– ekonomisi daha var: porno filmlerin ve *trash* ya da *splatter* denen vahşet filmlerinin piyasasıdır bu. Ne var ki konuyu bu yönde açmak, bu metnin kapsamı içinde yer alamayacağı için başka bir bağlama gerekiyor.

36. Gilles Deleuze, *Logik der Sensation,* München, 1995, s. 27.

37. *A.g.e.* 38. Deleuze, *a.g.e.*, s. 64.

39. David Sylvester, *Interviews with Francis Bacon,* Londra, 1975, s. 34.

40. "Geçen yaz gittiğimde, yatağında yatarken buldum onu bir kez. Yüzündeki ifade öylesine umutsuz, acısı öylesine avuntusuzdu ki, yanına yaklaşmaya cesaret edemedim. Tıpkı bir hayvanat bahçesindeki gibi hayvansal terk edilmişlik yatıyordu orada. Kendini utanmadan gözler önüne sermiş olması acı veriyordu; bedeninin her parçası burkulmuş, parçalanmış, apaçık iltihaplanmıştı; bir bağırsak düğümlenmesi. Kafka'nın öyküsündeki Karl Rossmann başka herkesin küçümsediği ateşçi için neyse, annem de uzaktan, onun DERİSİ YÜZÜLMÜŞ YÜREĞİ'ymişim gibi bir bakışla bakıyordu bana. Ürkerek ve öfkelenerek dışarı çıktım odadan hemen." Peter Handke, *Mutsuzluğa Doyum*, İstanbul, 1985, s. 57.

41. Michel Serres, *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemengen und Gemische,* Frankfurt/ M., s. 70.

42. *A.g.e.*, s. 70. 43. Edmond Jabés, *Biricik Son Kaygısı,* İstanbul, tarihsiz, s. 22.

44. John Berger, *Görme Biçimleri,* İstanbul, 1995, s. 9.

45. Deleuze, *a.g.e.*, s. 27. 46. *A.g.e.*; italikler bana ait

47. Hegel, Estetik üzerine konferanslar.

48. Kant, *Über das Gefühl des Schönen und Erhabenen,* A 55/56, *Werke in zwölf Bänden* içinde, der. Wilhelm Weischedel, cilt II, Wiesbaden, 1960, s. 854-5.

49. Kracauer, *a.g.y.* Gerçi fotoğraftan değil, sinemadan söz eder Kracauer. Kastettiği ise belgeseldir: "Yalnızca sinema, içsel olarak sarsılmış tanıkları bilinçli gözlemcilere dönüştürebilir."

50. MLA bilgi bankası, 1982 ile 1997 yılları arasında başlığında *abject* kavramı yer alan kitap ve makaleler için 28 sayfalık bir döküm sunuyor. Birkaç örnek verelim: "Abject Bodies/ Selves: Personal Narratives and Disabled Bodies", "Racialized National Abjection and the Asian-American Body on Stage", "The Speaking Abject", vb.

51. "Abject Art" adı altında anılan kişiler, inanılmaz bir çeşitlilik gösterir: Mike Kelley, Matthew Barney, John Miller, Gilbert & George gibi isimlerin yanı sıra Marcel Duchamp, Claes Oldenburg gibi eskiler de bu kavramın çatısı altında toplanır.

52. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'Horreuer. Essai sur l'abjection,* Paris, 1980, s. 30. Alın-

tıların Türkçesi, özgün metinden değil, Martin ven Koppelfels'in Almanca'ya çevirisinden yapılmıştır; ancak bu çeviri kitaplaşmadığı için yine de Fransızca özgün metinden gösteriyorum.

53. *A.g.e.*, s. 12. 54. *A.g.e.*, s. 20 vd. 55. *A.g.e.*, s. 131.

56. J.-B. Pontalis'ten alıntı; Kevin Robins, "İmaj", *Görmenin Kültür ve Politikası,* İstanbul, 1999, s. 50.

57. Kant, *a.g.e.*, s. 137 (78-79).

58. Kant, *Analytik des Erhabenen*, *a.g.e,* s. 136 (76-78).

59. Kant, *a.g.y.*, s. 144 (85-86).

60. Bkz. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums;* cilt 4, s. 297 vd.; Lessing, *Laokoon,* s. 175; Herder, *Reisetagebuch, Italienische Reise* içinde. *Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1781,* der. Gunter E. Grimm, Frankfurt/ M., 1993, s. 560-613; orada s. 576; Herder, *Studien und Entwürfe zur Plastik, a.g.e.*, s. 112.

61. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums,* cilt 4, s. 296 ve s. 298; italikler bana ait.

PSİKANALİZ NE İŞİMİZE YARAR?

İskender Savaşır, Bülent Somay, Orhan Koçak
Saffet Murat Tura, Müge Gürsoy Sökmen
Semih Sökmen, Yavuz Erten, Gökmen Tokgöz

SEMİH SÖKMEN: Bu söyleşinin konusu bir sohbet sırasında doğdu. Konuşmaların belli bir noktasında Bülent, "Yani," dedi, "şöyle özetlenebilir: Psikanaliz ne işimize yarar?" Bu söylenişiyle fazla pragmatik tınlasa da, bu soru en azından bir probleme ya da problemli bir ilişkiye işaret ediyor. Yirminci yüzyılın ikinci yarısı boyunca psikanalitik kuramın çeşitli sosyal bilim dallarında, özellikle de kültür incelemelerinde bir ses verişi var. Bu alanlarda ortaya çıkan ürünlerin içersinde dolaylı ya da dolaysız biçimde psikanalitik kuramın uç verdiğini, pek çok yazarın psikanalize değmeden geçemediğini görüyoruz. Sosyolojide, antropolojide, felsefede, sanatlarda ve sanatlar üzerine yapılan incelemelerde, eleştirel çalışmalarda söz konusu bu. Sanırım öncelikle bu ilişki üzerine konuşacağız. Yani bir yanda psikanalizle bir iş, bir meslek olarak ilişkiye geçen, psikanalizde uzmanlaşmış kişilerin deneyim alanı, onların yarattığı ve kullandığı bir birikim var. Bir de bunun dışında kuramsal birikimin, bir tür disiplinlerarasılık şeklinde başka alanlarda uç verişi var. Edebi bir ürünü anlamakta psikanalitik kuramı kullanmak gibi.

Bundan sonra da bir başka noktaya gelebiliriz: Eğer kendi içinde disiplinleşmiş bir alansa psikanaliz, kendi yarattığı bazı tuzaklara düşmüş olabilir, ya da kaçınılmaz olarak düşecektir, diyelim. Bu tuzaklar neler olabilir, nelerdir? Yani dünyayı anlamakta, insanı anlamakta psikanalizden ne umabiliriz, ve ikinci bir düzey olarak, psikanalizin yol açabileceği kimi aldanmalardan nasıl kaçınabiliriz?

SAFFET MURAT TURA: Kültürel alanlara psikanalizin uygulanması veya sosyal alanlara psikanalitik teorilerden bir şeylerin aktarılması, ilk kez tabii Freud'un kendisiyle başlıyor. Bu yolu açan kişi Freud'dur. Gerek *Totem ve Tabu*, gerek *Uygarlığın Huzursuzluğu*, *Yanılsamanın Geleceği*, *Grup Psikolojisi*, hatta *Leonardo* gibi çalışmalarla Freud, psikanalizin böyle bir ilgi alanına dahil olduğunu gördü, gösterdi, bunu da aştı. Bunun sebebi şudur: Analitik seansta nevroz olgularıyla karşılaşılırken, aynı zamanda daima kültür nedir, doğa nedir, doğa kültür karşıtlığı nedir gibi birtakım teorik sorulara da yanıt verme gerekliliği ortaya çıkar. O bir saat içerisindeki, ya da o iki kişi arasındaki ilişki bir kültürel ortamın parçasıdır sonuçta. Belli bir kültürel ortamda yapılaş-

mıştır; o kültürel ortamın neliği, tabiatı da o ilişkiyi belirleyen faktörlerden biridir. Dolayısıyla Freud'un bu ilgileri, entelektüel birtakım ilgiler olmaktan çıkıyor, doğrudan psikanaliz tekniğiyle de, bir sağaltım tekniği olarak psikanaliz tekniğiyle de bağlantılı bir hale geliyor. Bu yönde daha sonra da psikanaliz eğitiminden geçmemiş birçok yazarın –örneğin Althusser, Claude-Lévy Strauss, Marcuse, Ricoeur gibi yazarların– çok önemli katkıları olduğunu biliyoruz. *De L'orde à L'état* (Sürüden Devlete) adlı bir kitap okuyorum. Rodriguez adlı bir İspanyol araştırmacının, tamamen farklı bir alandan gelen, bir sosyologun yazdığı bir kitap bu. Devletin kuruluşunun psikanalitik açıdan da ele alınabileceğini savunan, o çizgide giden bir araştırma. Bunları, Semih'in söyledikleri bağlamında bir kez daha hatırlatma gereğini duydum.

BÜLENT SOMAY: Psikanaliz ve kültürel araştırmalar, psikanaliz ve kadın araştırmaları, psikanaliz ve sinema eleştirisi gibi beraberlikler var. Psikanaliz sınırları olan bir ilgi alanı değil de, aslında bir meta-teori olduğu içindir ki diğer bütün teorik/pratik alanlara burnunu sokabiliyor ve soktuğu zaman da bir anlam çıkıyor ortaya. Psikanalizin bir meta-teori olduğunu, ya da en azından "meta-teori"nin adı kötüye çıkmadan önceki olumlu haline benzer bir şey olduğunu söylediğimiz zaman, belli paralellikler kurarak ilerlememiz mümkün. Psikanaliz bu anlamda bize insan davranışını ve insanlararası ilişkileri, insan-doğa ilişkisini açıklamaya yardımcı olan bir kılavuz-söz haline geliyor. Psikanalizi böyle adlandırmanın sakıncaları ve faydaları var. Temel fayda herhalde, bütün alanları birbirine bağlamaya çalıştığımız, yani *dünyayı* anlamaya çalıştığımızda; kadın sorunlarını, sınıflararası çatışmaları, etnisiteler arası sorunları ve doğayla insan arasındaki sorunları, bir bütün olarak anlamaya çalıştığımızda, böyle bir büyük kılavuz söze ihtiyacımız olduğu durumda ortaya çıkıyor. Böyle bir sözün her şeyi açıklıyor olması gerekmez, ama her şeyi anlamamız için bize yardımcı olacak bir önermeler silsilesi vermesi gerekir. Başka örnek olarak Marksizm geliyor aklıma; ki 20. yüzyıl boyunca pek çok düşünürün Marksizmle psikanaliz arasında bağlar, köprüler, özdeşlikler, farklılıklar ama yine de bir ilişki kurmak için bayağı bir çırpınmış olması boşuna değil, diye düşünüyorum.

Sorun şurda ki psikanaliz derken neden bahsettiğimizi çok iyi belirtmemiz lazım. Yani şöyle: Marksizmi bir iktisat teorisi olarak görmek mümkün. Bir kalkınma tekniği, bir iktisat açıklaması olarak... Diğer yandan insan ilişkilerinin, insan düşüncesinin tüm alanlarına yayılan bir genişlikte, yani bir zamanlar felsefenin işgal ettiği yeri işgal eden bir büyük teori olarak görmek de mümkün. Psikanaliz de böyle; yani bir zamanlar felsefenin işgal ettiği alanı işgal etmeye aday bir düşünce biçimi olarak görmek mümkün psikanalizi. Postmodern çağda, postmodernistler tarafından bize meta-teorilerin "tu ka-

ka" olduğu söylendi, önce direndik, sonra bir anlamda ikna olduk. Yani dünyanın her tarafına el atıp her şeyi birden açıklama iddiasındaki büyük teorilerin aslında fasa fiso olduğunu bir şekilde kabul etmek zorunda kaldık. Çünkü çok fazla önermede bulunmak zorunda kalıyordu bu teoriler ve bunu ancak atlamalar ve çarpıtmalar yoluyla gerçekleştirebiliyordu. Hâlâ bir büyük teori, her şeyi açıklayan, yani felsefenin yerine geçebilecek bir büyük yapı arama arayışından vazgeçmek istemiyoruz, ama bir yandan da bugüne kadar olanların en azından bize bugün sunulduğu haliyle ciddi problemler taşıdığını da fark ediyoruz. O halde alanı çok iyi tanımlamak gerekir diye düşünüyorum.

Marksizm dediğimiz zaman neden bahsediyoruz? Yani Marx'tan, belki hatta Marx'tan biraz önceden başlayıp ta 1980'lere kadar gelen koca bir silsileyi mi, yoksa başka bir şeyi mi kastediyoruz? Yani bize dünyayı anlamamız için birkaç tane ipucu veren, birkaç tane kılavuz-söz veren bir bakış açısını mı? Ya da Marx'ın kendi tabiriyle bir *weltanschauung,* bir dünya görüşü mü? Böyle bakmak bana daha faydalı geliyor. Yani Marksizme baktığım zaman ben aslında şunu görüyorum: Bugüne kadar bildiğimiz biçimiyle, "toplumların dinamiği sınıf mücadelesidir" önermesinden öte bir şeyi Marksizmde aramak abes bir şey gibi geliyor. Böyle baktığım zaman psikanaliz de, yani psikanalizin içindeki kavgalar, itişmeler, Freud'la Jung arasındaki oidipal dövüş, Adler'in revizyonizmi, bütün bunların ötesinde ve bütün bunları içerecek şekilde psikanaliz aslında bana şunu söylüyor: Sen bir insan olarak kendi davranış ve düşüncelerinin tamamıyla hâkimi değilsin. Sen ve senin davranış ve düşüncelerinin dışında ve ötesinde başka hâkim faktörler de var. Buna faktör ya da bilinçdışı diyebiliriz, ya da faktörler deyip bilinçdışını parçalara bölebiliriz. Bu psikanaliz içinde hangi okula dahil olduğumuzu gösterecektir. Ben psikanaliz dediğim zaman bunu anlıyorum. Bu ön kabul artık dünyadaki herhangi bir alanı, insan ilişkileri, insan-doğa ilişkileri, cinsiyet ilişkileri, sosyal ilişkiler, sınıf ilişkileri gibi alanları kavrarken kılavuz oluyor. Psikanalizi ancak böyle anladığım zaman bir anlam yükleyebiliyorum ona, bir bütün olarak. Tam da bu yüzden, nasıl Marksizm iktisatçılara bırakılamayacak kadar önemli bir alansa, psikanalizin de psikoterapistlere bırakılamayacak kadar önemli bir alan olduğunu düşünmeye başlıyorum hemen. Çünkü Marksizmi bir iktisat tekniği, bir iktisat anlayışı olarak görüp dünyanın bütün diğer alanlarına kapatarak, sadece iktisadi açıklamalarla Marksizmi yutturmaya çalışanlar oldu. Ve gerçekten de Marksizm bir teknik olarak en çok iktisatta faydalıdır. Ama bunun dışında çok daha büyük bir alan var, yani dünyayı kavrama alanı var. Aynı şeyin psikanaliz için de geçerli olduğunu düşünüyorum. Yani psikanaliz, psikoterapi denen çok spesifik bir alanda bize çok faydalı olan bir tekniktir bir teknik olarak, ama psikanalizi bir meta-teori düzeyinde, felsefenin yerini alabilen, ya da felsefenin eskiden yapmakta olduğunu

iddia ettiği şeyi yapmaya gayret eden bir düşünce, bir *weltanschauung* olarak tasarladığımızda, tam da bu noktada psikoterapistlerin, yani psikoterapinin disipliner sınırlarının psikanalizi içeremeyeceğini düşünüyorum. Dolayısıyla bu anlamda psikanaliz psikoterapistlerin elinden kurtarılmalıdır...

İSKENDER SAVAŞIR: Semih'in söylediklerinde biraz imalı kalan, üstü örtük bir soru var gibi. Ne oldu da *Defter* dergisi ömr-ü hayatının ortasında bir yerde kendisini psikanalize doğru açma ihtiyacını hissetti? Böyle formüle edilince soru daha çok bir kesilme, kopma hatırlatıyor, bir şey bitmiş, başka bir şey başlamış gibi. Ama ben yine de sürekliliği vurgulamak istiyorum. Çünkü ben daha *Defter*'in çıkışında bir açmazın, bir çıkmazın yattığını düşünüyorum. Bizim bu dünyada ne yapabileceğimiz, ne yapmamız gerektiği konularında kendiliğinden gelen yanıtlardan yoksun kalmıştık. Bu açmazdan bir çare üretmeye çalıştık. Şöyle: Kendi hayatı üzerine düşünmek dünya üzerine düşünmektir ve dünya üzerine düşünmenin başka bir yolu yoktur. Çünkü dünya hep bize görünen şey, hayat hep bizim yaşadığımız şeydir. Burada örneğin Saffet'in söyledikleriyle bir bağ kuracak olursak; tabii ki psikanalitik ilişkinin kendisinin son derece kritik bir varoluşsal boyutu vardır. Çünkü her psikanalitik ilişkide doğum, ölüm, rekabet, kardeşlik gibi, hiçbir patolojik yanı olmayan sorunlar, yani her hayatın, bizim de hayatımızın yapıtaşları olan sorunlar da işin içine girmektedir. Gerçi Freud'un –orda da Saffet'e çok katılıyorum– kendi entelektüel ilgilerinden ötürü bu alana yönelmesiyle, bir terapist olarak bu alana yönelmesi aslında farklı şeylerdir. Ama Freud'u bu alana yönelten şey aslında terapi pratiğinin kendisi oldu ve bunlar üzerine yazmaya o zaman başladı.

Bülent'in söylediklerine bir değinmede bulunacağım. Marksizm ve psikanaliz meselesi – bence de çok önemli. Analitik ilişkide bir insanı nasıl karşılıyoruz? Çaresizliği ve arzusuyla karşılıyoruz. Yani hem arzulayan hem de çaresiz kalmış bir insan olarak karşılayıp bu çaresizlik ve arzunun onun için yarattığı sorunlarla işe başlıyoruz. Kişi hem bir şeyi istiyor, hem de çaresiz. Marksizm bizi neyle buluşturuyor? En başta emekle. Bize gelen insan bir yandan da para ödüyor, dolayısıyla iyi çalışıyor, iyi para kazanıyor. Yani artı değer üretiyor. Kendi gündelik geçimi için gerekenden daha fazla üreten biriyle karşılaşıyoruz. Dolayısıyla bize alt sınıftan insanlar gelmiyor. Adler'in vb. problematize ettiği sorunlardan biriydi bu. Dolayısıyla bir şekilde artı ürün üretiyor olmak durumunda olan insanla, yani egemen sınıfla karşılaşıyoruz psikanalizde. İktidarla karşılaşıyoruz, parayla karşılaşıyoruz. Dolayısıyla bir kere zaten pratiğin kendisinde bunları, yani Marksizm'in tematize ettiği para, iktidar ilişkileriyle, psikanalizin tematize ettiği arzu ve çaresizlik meselelerini ilişkilendiren bir şey var. Buradan hareketle daha felsefi bir şey de söylenebi-

lir. Emek, çaresizlik, cinsellik... Psikanaliz alanının da, teorize edildiği ölçüde Marksizm alanının da bence kapsayamadığı bir konu daha var. Tarih aşırı olan bir şey. Ölüm. Tabii ki terapi ilişkisinde sık sık ölümle karşılaşıyoruz...

Sürekliliği vurgulamak için bundan başka, benim açımdan *Defter*'in bir dergi olarak varoluşunda ana düşünce yorumsama ve fenomenoloji olmuştur, derdim. Böyle bakıldığında bir süreklilik görüyorum. Yani bunların hepsi zamana ve dünyaya bağlı olarak önümüze gelecek şeylerdi. Bizi belli bir anda Marksizmin içinden düşünmeye götüren şeyle, belli bir anda psikanalizin içinden düşünmeye götüren şey aslında birbirlerinden çok farklı değil. Zamana ve dünyaya karşı düşüncelilik ve dikkatlilik halinde durmanın önemli olduğunu söylemek; kulak kabartmak... Cevap vermektense soru sormanın tercih edildiği bir durumdur bu. Soru sorunca da sormuş olursunuz, işte. Yani düşüncenin malzemesi size gelir ve o malzemeye doğru gidersiniz. Psikanalitik ilişkide de bunu yaparsınız, Marksist olarak da bence bunu yaparsınız. Ölmekte olan bir insana yardımcı olurken de bunu yaparsınız. Sonuç olarak o sorun size gelmiştir. Sorunun konusuna karşı uyanık olmak halidir bunların hepsi. Sorunun huzurunda olmak, bekler halde olmak...

ORHAN KOÇAK: Benim söyleyeceklerim daha çok kişisel bir deneyimin anlatımı olacak. Ama Bülent oradan girdiği için Marksizm ve psikanalizin karşılıklı ilişkileri, yerleri konusunda da bir-iki cümle söylemek gerekiyor galiba. Ben ikisinin de bir meta-teori olmadığını, meta-teori olmaya kalkıştıkları ölçüde kendi içkin anlamlarını ihlal ettiklerini düşünüyorum. Marksizmin kendisi pozitif bir "şey" değildir bence. En azından Marx'ın Marksizmi bir "şey" değildir. Bazı şeylerin eleştirisidir. Üç şeyin eleştirisi. Ekonomi politiğin eleştirisi; o güne kadar var olan ve en son ifadesini ütopik sosyalistlerin yazılarında ve pratiklerinde ortaya koyan bir sınıf mücadeleleri tarihinin eleştirisi; ve Alman felsefesinin, esas olarak Batı felsefesinin eleştirisi. Dolayısıyla Marksizm aslında bir düşünce olmaktan çok, bir negasyondur. Bu yadsıma, bu olumsuzlama içinde, tabii, eleştirdiği konulardan, nesnelerden içine bazı şeyler almıştır. Ama aslında Marksizm kendi eleştirdiği konuların hep oblik, çapraz bir noktasında durur, yani pozitif bir teori değildir. Kâr oranlarının düşme eğilimi yasası Marksizme ait değildir; iktisat teorisine, ekonomi politiğe aittir. Psikanalize gelince; psikanaliz bu noktada Marksizm kadar negatif bir şey değil. Her şeyden önce psikiyatri, tıbbın içinde doğdu ama tıptan sıyrıldı, ayrıldı. Neredeyse Freud'un analitik tavır dediği şey içinde ayrıldı, bir yandan ona dayanıyordu ama bir yandan da ondan uzaklaşıyordu. Psikanalizin konusu bence –herhalde buradaki psikiyatr ve terapist arkadaşlar da katılır– bilinçdışı ve tezahürleridir. Bu aslında sınırlı ve spesifik bir alan. Çünkü psikoloji, gerek bireysel psikoloji gerek sosyal psikoloji bilinçdışından ibaret

değil. Her yerde bilinçdışının tezahürlerini, ifadelerini, çarpıtmalarını görmeye çalışmak kişiyi gülünç noktalara da götürebilir. Yani psikanalizi evrenselleştirmek bence yanlıştır. Ama diğer taraftan bilinçdışının oluşumu insanın oluşumunda çok merkezi bir rol oynadığı için, bir başlangıç anı olduğu için, bu temel, ilksel baskılama ve onun bir başka kuramsal ifadesi olan ensest yasası nedeniyledir ki psikanalizde de böyle bir tümelleşme, evrenselleşme eğilimi var. Ama bunu çok yaydığınızda bence yanlış olur.

Bülent'in sorduğu temel soru, birincisi, "ne işe yarar?"; ikincisi bunun ifadesi, yani kendisi doktor veya terapist olmayan bir kişi psikanalize neden ihtiyaç duyar? Bu soruyu sadece kendi adıma cevaplayabiliyorum. Belli bir tarihte, bugün ancak tutulma ya da tutukluk diye adlandırabildiğim bir arıza yaşadım. Bunu anlamak istiyordum ve elimdeki teorik veriler, anlama aletleri, avadanlıkları çok işime yaramıyordu. Freud okumaya karar verdim. Okudukça önce daha başa çıkabilir, sonra giderek anlayabilir, bir ölçüde anlayabilir hale geldim. Benim için belirleyici olan bu ilk deneyim, bence olumsuz bir etki yarattı psikanalizle ilişkimde. Şöyle ki psikanalizi ilk kavradığımda, ele aldığımda bunu bir sağ kalma tekniği olarak almışım ve psikanalizin kendisini hiç tartışmamışım. Dolayısıyla daha sonraki yıllarda, psikanalizle daha metinsel düzeyde, hem başka metinlerin anlaşılması düzeyinde hem de psikanalizin kendi metinlerinin anlaşılması düzeyinde daha metinsel ve dolayısıyla daha bedensel bir ilişkiye girdiğimde bunun eksik, yetersiz bir yaklaşım olduğunu görmeye başladım. Çünkü benim ilk deneyimimde yaptığım gibi, psikanalizi bir sabit veri olarak alıp bazı şeylere –bunun adı "ben" de olabilir, bir kitap da olabilir, bir siyasi durum da olabilir– uyguladığımızda amiyane deyimiyle hem bir tuzukuruluk hem de bir yetersizlik ortaya çıkıyor. Aslında Freud'un teorisinin çok refleksif bir yanı vardır. Yani uyguladığı konudan da hareket ederek kendi üzerine döner. Bu bilimsel görünme iddialarından ötürü biraz bastırmaya çalıştığı bir özelliğidir, ama aslında refleksif bir yanı vardır. Yani o hermeneutik görüngü, hermeneutik çember denilen şeyden çok nasiplenmemiş değildir.

Bir örnek vereyim; kendi yazdıklarımdan veriyorum mecburen. Halit Ziya üzerine bir çalışma yapıyordum. Bu çalışma giderek Türkiye'deki modernleşmenin kurucu anlarından birini, sadece Halit Ziya'nın bir metnini değil, o metnin içinden o kurucu anı da anlama teşebbüsüne dönüştü. Burada Halit Ziya ve Servet-i Fünun ekibi için çok önemli olan bir "ideal" kavramı vardı. Bu ideal kavramı daha sonra Türk faşizminin de temel kavramlarından biri haline geldi: Mefkûre, ülkü. Önce çok dolayımsız bir biçimde psikanaliz uygulayarak, yani psikanalizi hiç değiştirmeden bunun Freud'un "ego" ideali kavramıyla ilişkisini araştırdım. Fakat Freud'da "ego" ideali daha sonra önemsizleşen bir kavram. "Süperego"nun içinde eriyip gidiyor. Hayatın ol-

gun yanı ya da son döneminde. Ve bu problemi çözmüyordu. Çünkü "mefkûre" ile Halit Ziya'ların ideali başka şeylerdi. Tarihsel olarak da başka şeyler, bilinç içerikleri olarak da başka şeyler, dayandıkları siyasal zemin olarak da başka şeyler... Biraz daha araştırdım ve tam o yıllarda elime J. C. Smirgel'in *Ego İdeali* kitabı geçti. Burda yazar bir iz sürüyordu. Ego ideali kavramını Freud gibi süperegonun içinde eritmeyip süperegoyla ego ideali arasındaki ayrımı korumaya çalışmış bir psikanalitik çizginin de varlığını öğrendim orda. Bu çok işime yaradı. Tabii, ben bu çalışmayı yaparken psikanalitik teoride bazı yetersizlikler tespit ettim anlamında vermiyorum bu örneği. Benim bildiğim haliyle psikanalitik teoride yaptığım çalışma bazı yetersizliklerini gösterdi. Ve sonra psikanalitik teori içinde biraz daha kenarlara gidince bunu anlamlandırabilecek ve bana aradığım –geçici ya da deneysel de olsa– teorik çerçeveyi verebilecek bir şey keşfetmiş oldum.

Psikanalizin fenomenolojiye indirgenemeyeceğini düşünüyorum. Çünkü fenomenoloji esas olarak bilinç içeriklerinin bilgisidir. Psikanalizin konusuysa tam tersine bilinçdışı. Ama Freud'un yazılarında öne çıkardığı bir kavram var. Üçüncü kulakla dinleme, ya da yüzer-gezer dinleme. Yani terapist yalnızca not almakla kalmayacak, kendisi de biraz yarı uyku, yarı uyanıklılık hali içinde kendi bilinçdışını da ortaya sürecek. Hastanın bilinçdışından gelen cisimlerin bir mıknatısla çekiliyormuş gibi kendi bilinçdışında toplanıp iz bırakmasını sağlayacak. Bunun her şeye rağmen fenomenolojik dikkatle çok ilgisiz olmadığını da düşünüyorum. Bir yerde kendi eleştiri anlayışımı açıklarken, *İlk izlenim* çok önemlidir, dediydim. Bu ilk izlenim aslında fenomenolojik bilgidir. Eseri anlamaya çalışmadan eserin sende iz bırakmasını sağlamak, esere maruz kalmak. Bundan sonra gelen adımlar da vardır, bu eserin bazı pasajlarını ezberlersin, yanında gezdirirsin, hafızanda gezdirirsin, çeşitli durumlarda, açık ya da kapalı havada sana yaptığı etkiyi anlarsın, yani eserin seni işlemesini sağlarsın. Ama bu tek başına yeterli değil, hiçbir zaman da yeterli olmaz. Temeldir, ama eksiktir. Buna sonradan psikanalitik bilginin gereçlerini uygulamaya başlarsın.

S. M. TURA: Bir noktada karşı çıkmak istiyorum Orhan'ın söylediklerine. Şöyle bir nokta: Marksizm yorumlarımızda bir farklılık var Orhan'la. O daha çok eleştirel teoriyi esas alıyor. Bunun üzerinde biraz durduktan sonra psikanalize geçmek istiyorum. Spinoza, "Her olumlama bir olumsuzlamadır," der. Yani bir şeyin bir şey olduğunu söylediğiniz zaman onun olmadığı şeyleri de söylersiniz. Hegel'de de bunun tam tersine çevrilmiş bir ifade var. "Her olumsuzlama bir olumlamadır." Yani bir şeyin olmadığı şeyi söylediğiniz zaman bir şeyin olduğu şeyi de söylersiniz. Hegel diyalektiğinin mantığını, yani bu mantığın esas temelini oluşturan giriş bölümünü göz önüne aldığımız za-

man, varlık, hiçlik ve oluş kavramları üzerine kurulmuş bir diyalektik görürüz. Burada anlatılmak istenen günümüz felsefesi açısından şöyle bir noktaya getirilebilir: Örneğin Heidegger birçok çalışmasında "-dır" kavramı üzerinde, olumlayan cümle üzerinde durmuştur. Sartre ise, özellikle *Varlık ve Hiçlik*'te olumsuzlayan cümle üzerinde, "değil" üzerinde durmuştur. Yani, "bir şey burda yok, bu şey değil" demek üzerinde durmuştur. Bana kalırsa Marksizm bunların herhangi birine indirgenemez. Her ikisi birdendir. Ve "burdan da olur" fikrine gider. Şunu söylemek istiyorum: Pozitivist düşünce tanımlayıcı, betimleyici bir düşüncedir. Olduğu gibi olanı, var'ı ifade eder. Eleştirel düşünce ise değil'i ifade eder, olumsuzlayıcı bir düşüncedir. Diyalektik ise bunların ikisi birdendir. Yani hem olumlayan düşünceyi hem de olumsuzlayan düşünceyi bir arada tutar ve oluşturur. Dinamizmi de buradan gelir. Ben Marksizm yorumumda, Marx'ın son tahlilde Hegel gibi bir noktaya vardığını düşünüyorum. Hegel de oluş'u varlığın bir üst aşaması, bir "*aufhebung*" olarak kabul eder. Ben de Marx'ın sonuç itibariyle olumsuzlayan yöntemiyle bir olumlu noktaya bir *aufhebung*'a ulaştığına, bir şekilde oluş kavramına doğru gittiğine inanıyorum. Hatta şöyle diyeyim, tarihi bir oluş olarak görüyor Marksizm ve varlıkla hiçliği bu somut oluştan yola çıkarak yeniden tasnif ediyor. Yerine göre koşullar ve imkânların diyalektiği, yerine göre volontarizm-determinizm diyalektiği, yerine göre geçmişle, ölü olanla, koşullu olanla, varlıkla geleceğin, henüz koşullu olmayanın, imkânlı olanın, ütopyanın diyalektiği şeklinde tezahür ediyor. Marksizmi bunlardan herhangi bir aşamada hipozlaştırmanın doğru olmadığını düşünüyorum. Marksizmin daima bu diyalektikler içerisinde bir üst aşamaya doğru giden bir süreç olduğunu, oluş olduğunu düşünüyorum. Oluşu konu alan ve kendisi de oluş olan bir teori. Psikanalizle bağlantısı da tam burada. Psikanalitik sürecin de bir oluş olarak düşünülebilirliğinden kaynaklanıyor. Yani aslında şöyle bir şey ifade ediyoruz: Hastanın bir söylemi var. O neyse o. Bir varlık. Ama biz onun içerisinde bir yok olanı, bunun bilinçdışı anlamını çıkartıyoruz. Olduğu gibi olandan yok olanı, imkânlılık olanı ortaya çıkartmaya çalışıyoruz. Burada da süreci oluş haline getiren şey varlıkla yokluğun bir şekilde diyalektik ilişki içersinde olması, sadece bir negasyondan ibaret değil, bunların ikisinin bir arada diyalektiği.

Hastanın söylemindeki yok-anlam ya da anlam yokluğunun belirdiği fon, fenomenolojik olarak bakarsak, tabii ki analistin "yüzer-gezer dikkat" denilen dalgalanan dikkat ya da hastadaki dikkatle, kendi bilinçdışıyla kurduğu şey. Ama bu analistin bir yüzü, analistin bir aşaması, kendi içindeki sürecin bir aşaması. Analist daima burada bir şekilde kendisinden nötralize olarak, yansızlaşarak yoruma ulaşmak zorunda.

O. KOÇAK: Ben Marksizm sadece bir "hayır"dan, bir değillemeden ibarettir demedim. Marksizmin bir pozitif yanı vardır, ama bu pozitif yanı kendi üretmez. Başkalarının sunduğu şeye "hayır" der. Pozitif yanı kendisinin üretmesine gerek yoktur, çünkü hayat bunu ona sunuyordur. Bu ister Ricardo'nun ve Adam Smith'in teorisi olsun, isterse *Times* gazetesinin ekonomik sayfası olsun, bunu sunuyordur.

İ. SAVAŞIR: Ben Marksizmin "hayır" demeyi bilmediğini söyleyeceğim. Elbette kendini "Marksist" diye nitelendiren politik hareketleri kastetmiyorum. Bugün bize bir düşünce mirası olarak kalan Marksizm'i kastediyorum.

O. KOÇAK: Böyle de söylenebilir. Ama bunun benim söylediğimden çok farklı olmadığını düşünüyorum. Bir şey daha ekleyeceğim. Marksizmle psikanaliz arasında ya da Freud'un teorisi arasında analojiler ya da homolojiler kurmaktan çok, temas noktaları aramanın daha doğru bir şey olduğunu düşünüyorum, yani yapı benzerlikleri değil, bazı arayüzler bulmak gerekir. Bu da bizi iyi yerlere götürebilir. Bunlardan biri, ikisinin de aslında insanın kadir-i mutlaklığına karşı çıkmış olmasıdır. Freud'unkini biliyoruz, büyük bir kadir-i mutlaklık eleştirisidir. Özellikle antropoloji teorisinde, egoyu altetmesinde, egonun hiçbir şey olmadığını söylemesinde. Marx'ınki daha gizli kalmış ve zaman zaman kendisi tarafından da ihlal edilmiş. Ama çok önemli metinlerinden biri, Alman sosyal demokrasisinin Gotha programının eleştirisidir. Gotha programında bütün değerlerin yaratıcısı emektir, denir. Hayır efendim, der Marx. Doğa vardır. Emek vardır ama doğa da vardır, bu doğa hiçbir zaman emeğe indirgenemeyecek olan şeydir. Bu tür bir temas noktası, bir arayış kurulabilir. İkinci bir şey, çok daha eleştirel bir arayış, fetişizm kavramı. Marx'ın fetişizm kavramı aslında göründüğü kadar problemsiz ve pozitif değil, tam tersine bir olumsuzluğun ifadesi. Öyle bir olumsuzluk ki bu, *Kapital*'in ilk cildinin birinci bölümünde, Marx'ın kendisi bile anlatmakta güçlük çekiyor. Öyle bir olumsuzluk ki kendi anlatımını bile Freud'un bilinçdışı gibi alttan alta gelip bozuyor.

İ. SAVAŞIR: Niye? Çünkü olumsuzlukla olumluluk arasında bir yerde...

O. KOÇAK: Tabii, tabii, ikisinin de bir olumluluk tarafı var, bilinçdışını da bir enerji kümesi olarak düşünebilirsin, pozitif bir şey, ama başka her şeyi bozan şey olarak da düşünebilirsin.

İ. SAVAŞIR: Hastalığın enerjisi de böyledir. İçine girersin... Sağaltım ancak hastalığın enerjisiyle mümkün olur.

O. KOÇAK: Buna bir itirazım yok. Benim korkum, "oluş" kavramında beni hep korkutan şey, son kertede bir pozitivizme dönüşmesidir. Tez vardır, antitez vardır, sonra yine hepsi bir sentezde halledilir. Dolayısıyla örneğin ölüm içgüdüsü kavramı da bana sanki Freud'un kendi düşüncesindeki cinselliğin –ki asıl darbe cinselliktir– önemini hafifletmek, gözlerden saklamak için ortaya sürülmüş bir piyon gibi gelmiştir.

S. M. TURA: Bir şey söylemek istiyorum. Marx'ın bir sözü var: "Sadece düşüncenin gerçekliğe uyması gerekmez, gerçeklik de düşünceye yükselmelidir." Bu söz çok önemli. Pozitivizmin benim savunduğum bir tek yanı var. Ne metodolojisi, ne ampirizmi, vb. Pozitivizmde şu var: Düşüncenin imkânlılığını sınırlama çabası. Ben bir sürü evren modeli düşünebilirim, bir sürü insanlık modeli düşünebilirim, ama şimdi ve burda hangisi var. Pozitivizm bunu görmeye çalışıyor. Bunu düşüncemizden atıp bir tarafa koyamayız. Metodoloji yanlış olabilir, bugünkü pozitivist bilimlerin hepsi yanlış çalışıyor olabilir ama ilke doğrudur. Düşüncenin imkânlılığına karşı gerçekliğin eleştirisini kullanmak. Ama aynı zamanda düşüncenin imkânlılığı da gerçekliği eleştirmeli. İşte diyalektik dediğim budur ve Marksizm de budur bence. Yani pozitivist bir tarafı vardır demek istiyorum. Sadece bir negatif diyalektik değildir, aynı zamanda pozitif yönü de olan bir şeydir.

İ. SAVAŞIR: İkinizin ortak probleminin şu olduğunu düşünüyorum: Teoloji demek istediğiniz yerde Marksizm diyorsunuz.

YAVUZ ERTEN: Orhan ile Saffet'in arasındaki tartışmayı çok önemli bulduğumu söylemek isterim çünkü benim söyleyeceklerim de bu tartışmanın içinden bir yerlerden geçecek diye düşünüyorum. Ben Marksizmin de, Psikanalizin de, İslam başta olmak üzere dinlerin büyük bir bölümünün de "kapsayıcı bir diyalog" yarattığını düşünüyorum. Bu kapsayıcı diyaloglar, tarafların konuşmalarının içeriğini belirleyen, repliklerini saptayan, yanıtını bildiği soruları karşı tarafa sorduran bir yapı içeriyor. Bu diyaloglar insanlık tarihinin sürekliliği içinde mevcutlar. Bir kez ortaya çıktıktan sonra, kendini içeren daha kapsayıcı bir diyalog çıkana kadar yaşıyorlar. Psikanaliz yüz senedir "konuşuyor" ve "konuşturuyor". Freud'un ünlü bir Amerika seyahati vardır. Bu seyahat psikanalizin bakir bir kıtanın fethine giriştiği ilk adımdır. Oraya giderken Freud Amerikalıların başlarına ne geleceğinden habersiz olduklarını söylüyor ve muzipçe ekliyor: "Onlara vebayı götürüyorum." Evet bence bu söz çok doğru. O veba bir kapsayıcı diyalogdur. Bu veba –hatta bela da diyebiliriz– "gören" ve "görülen"in, "çözümleyen" ve "çözümlenen"in bir diyalog çerçevesinde buluşmasıdır. Bu buluşma herzaman totolojik kilitlenmeler, mantık-

sal döngüler tehlikesini içinde barındırır. Çözümlemeyi amaçlayan bir diyalog hakkında bu derece olumsuz konuşuyor olmam yanıltmasın. Bu ayın karanlık yüzü. Bir de aydınlık bir yüz var. O aydınlık tarafta bir hermeneutik umut var. Karanlık tarafta ise –Ricoeur'ün de belirttiği gibi– çözümlenme durumunda olanın çözümleyene bir türlü sesini duyuramadığı kemikleşmiş bir paranoya var. Çözümleyen gerçekten Lacan'ın dediği gibi aslında hiçbirşey bilmeyen ancak herşeyi bildiği sanılan adam mıdır ? Bu söz eğer samimiyete dayanıyorsa, psikanalizin selim tarafıyla ilgili umudum artar çünkü böyle bir söz benim hep savunduğum antropolojik cesaret ve açıklığa denk düşer. Ne var ki, psikanalizi esareti altına alan kurumsal dogma ve bağnazlıklar böyle bir iyimserliği bir anda buharlaştırıyor. Pekçok psikanaliz uygulaması, kapsayıcı diyaloğun çözümlenene bindirildiği endoktrinasyonlar olarak ortaya çıkıyor.

MÜGE GÜRSOY SÖKMEN: Bu noktada bir şey sorabilir miyim? Bana sanki terapi seansında öyle eşitsiz bir ilişki kuruluyormuş ki, tanımı gereği terapistin yansızlığını yitirmesine "imkân yokmuş" gibi geliyor, çünkü her tür tepkinin bir açıklaması olacaktır; ya da tanımlanan çerçeve içinde hastanın meşruiyetini kazanmasının imkânı kalmıyor gibi...

İ. SAVAŞIR: Buradaki problem, diyalog yerine triyalog dense, yani Lacan'ı sahiden ciddiye alsak, Oidipus kompleksini sahiden ciddiye alsak, Yavuz'un söylediği açmazların hepsi değil, ama bir kısmı çözülür. Ki bu da üçüncü terimin varlığıdır aslında. Hep dışarı doğru konuşuruz.

Y. ERTEN: Ben Bülent'in söylediği "psikanalizi sadece analistlere, ruh sağlığı uzmanlarına, terapistlere bırakmayalım" sözünü çok önemli buldum. Biraz önce söylediklerime dayanarak devam etmem gerekirse şunları ekleyebilirim: Psikanalizin aydınlık yüzü, psikanalizin dışında kalanlara muhtaçtır. Kurumsal dogmalarla işbirliği içinde olan kemikleşmiş paranoya psikanalizde içtihat kapısını kapatmaya çalışır. Psikanalize kurumsal anlamda hiçbir borcu olmayanlar, psikanalizin 1939'dan önceki ruhunu diriltebilirler. Bir takım insanların putlaştırılmış Freud'a borçları vardır. Ancak Freud'un hiç kimseye bir borcu yoktu. Bu nedenle psikanalizin özündeki hermeneutik umudu tekrar diriltmek için, yüksüz, borçsuz ve samimi beyinlere, felsefecilere, antropologlara, sanatçılara, sosyologlara, vs. gereksinim vardır. Freud bu durumun hep farkındaydı. Ancak psikanalizin medikal bir hegemonya altına girmesi ve kendi kurumsal terörü olan hiyerarşik bağnazlık Freud'un hedef ve amaçlarından uzaklaşılmasına yolaçtı. Bana göre psikanaliz bugüne kadar epey Luther'ci bir çizgide gitti. Artık biraz Erasmus ruhuna girmesi gerekiyor.

GÖKMEN TOKGÖZ: Ben burada kendimi daha çok hocaların arasındaki bir talebe gibi düşünüyorum, ve talebe yani talep eden kişi olarak bir şeyler söylemek istiyorum. Özellikle psikanalizin bireyin dışındaki konuları da açıklama çabasıyla ilgili. Hem kendime hem çevreme baktığımda bir ihtiyaç halinin varlığını hissediyorum. Bunun bir anlam ve inanç ihtiyacı olduğunu düşünüyorum. Bu noktada psikanalizi bir çeşit dine benzetiyorum. Din derken tüm insanlığı kapsayan tutarlı bir inanç sistemini kastediyorum. Özellikle son dönemde tüm evrensel yasaların yıkılması ve her şeyin olabileceği, aynı zamanda hiçbir şeyin olamayacağı gibi bir noktaya gelinmesi karşısında, psikanaliz sanki sığınılacak bir teori, tutunulacak bir can simidi gibi hissediliyor diye düşünüyorum. Toplumsal yaşamda her düzeyden insanın ihtiyaç duyduğu bir şey bu. Yani bunu sadece *Defter* okuyucusu değil, *Kozmopolitan* okuyucusu da hissediyor. Psikanalistlerin bireylerin yanı sıra toplumla ilgilenmelerinin sebebi, toplumun psikanalistlere yönelttiği bir üst-anlam talebidir.

M. G. SÖKMEN: Gökmen'den devam etmek istediğim bir konu var. Psikanaliz bir noktada spesifiğin imkânı gibi görünmüştü. Meta-teorilerden spesifiğe dönmenin imkânı gibi, oysa aynı hızla spesifiğin genelleştirilmesine dönüştüğünü gördük. "Psikiyatrize etmek" dediğimiz şey, ürkütücü gelen şey, öyle bir hale dönüşebildi ki, işte biliriz her resimde belli temel renkler vardır, ama hangi temel renkler bir tabloyu açıklayabilir ki ya da bütün bir sanat tarihini temel renklerle açıklayabilir misiniz? Ya da edebiyata duyduğumuz ihtiyacı indirgeyebilir misiniz? Örneğin ben on beş yaşından beri psikolojiyle ilgilenen bir insanım, psikolog olmaya niyetlenip üniversite dönemimdeki Marksizm anlayışımla bağdaşmadığı için vazgeçmiş bir insanım. Sonra çok uzun bir süre insanlarla bu zevkimi paylaşamadım, tıpkı edebiyat zevkimi paylaşamadığım gibi, "burjuva işi" olarak görüldü. Fakat herkesin psikiyatriye döndüğü bir zamanda ben uzaklaşmaya başladım, tam da böyle bir endişe ve irkiltiyle. Gene herşeyi açıklayıp kapsayacak bir kılavuz bulunduğu iddiasıyla beraber çoğu imkânı kaçırma tehlikesi doğuyor.

İ. SAVAŞIR: Marksistler, postmodernistler ne söylemiş olursa olsunlar, biz zaman zaman bunları ne kadar yanlış yorumlamış olursak olalım, bir üst anlatı olmadılar, bir düşünme biçimi oldular. Üst anlatı olacak diye bahsedeceğim şey ilerlemeci düşünce olur olsa olsa. Marksizm ve psikanaliz düşünme biçimleridir. *Defter* bunu hep bilerek vardı.

B. SOMAY: İskender tam girmek istediğim yerin yolunu açtı. Bir meta-teori lafı edip duruyoruz, postmodernizm bize "tu kaka" bir şey olarak bir meta-teori kavramı hediye etti; biz buna çok da itiraz edemedik; çünkü belirtileri or-

tadaydı, basiretimiz bağlıydı ama belirtiler de ortadaydı, ortada bir kötülük olduğu muhakkak fakat terimi kabul ettik. Ben hatanın burda olduğunu düşünüyorum. Yani ben etimoloji manyağı olduğum için hemen köküne gidiyorum. Meta ön takısıyla teori kavramını yan yana getirip bundan kötü bir şey çıkarmak mümkün değil, yani meta her zaman iyi bir şeydir. Metapsikoloji gibi. Meta-teori sonuç olarak üst teori demektir. Bizi belli bir disiplin, belli bir bilgi yumağı alanına sıkışmaktan kurtarıp bir yukarı seviyeden bakmamıza yardım eden bir teoridir. Niye bu kadar kötü bir şey? Çünkü iki şeyi birbirine karıştırıyoruz. Tabii meta-teori artık öteki kötü anlamında kullanılır olduğu için benim bu etimolojik gayretim onu kurtarmaz gerçi, ama kadir-i mutlak teoriden bahsediyor olmalıyız. Yani her şeyi aynı anda açıklayan teoriyi eleştiriyoruz biraz. Her şeye bir üst düzeyden, bir üst kademeden, bir üst bağlamdan bakmaya çalışan teori değil de, her şeyi geriden, aynı düzeye giderek aynı düzeydeki kurallar, kanunlar ve önermelerle açıklama derdindeki teoriden bahsediyoruz. Bu anlamda evet, postmodernistler haklı, çünkü Marksizm de, psikanaliz de böyle bir teoriye dönüştürüldü ve zaten her *weltanschauung*'un yani dünyaya genel bakış anlamındaki görüşün böyle bir tehlikeyi içkin olarak taşıdığı ortada. Ama buna dönüştürülmüş hali ve buna dönüşmeme potansiyelini bir arada düşünmemiz lazım. Şimdi burada bir kavram önerisinde ya da bir tartışma ikiliği önerisinde bulunacağım. Diyalog değil trialog – belki buna heterolog, vb. dememiz lazım. Yani iki, üç, beş, yedi... daima ötekiyle konuşma anlamında.

Bütün kadir-i mutlak teoriler, bize "ya şu ya bu"larla yaklaşır. Kadir-i mutlak olmayan teoriler ise bize "yalnızca o değil, bu da"larla yaklaşır. Bu bize Brecht'in hediye ettiği bir kavram. "Yalnızca o değil, şu da." Saffet'in biraz önceki konuşmasına dönmek istiyorum: "dır" ve "değil". Bir teori kendini yalnızca değilleyici, ya da yalnızca "dır"layıcı olarak kabullendiği anda daima "ya şu ya bu"yla davranıyor olur. Gerçek anlamda bir meta-teorinin, yani benim özel olarak olumlu anlamda kullandığım meta-teorinin, bir *weltanschauung*'un daima "yalnızca o değil, bu da"larla davranması gerekiyor. Bunu yapmayan teori kadir-i mutlaklaşır. Bizim için bir dogmaya dönüşür. Buna karşı herhangi bir yerden altüst edici bir başkaldırı gelecektir, biz de bunun içine düşeriz. Ya da tam tersine muhafazakârlaşır karşısına geçeriz. Ama bir teorinin bütün iyi yanlarıyla birlikte onu çöpe atmaya zorlayacak bir altüst ediciliğe ya da o teorinin kendi kısıtını görmeyecek bir muhafazakârlığa çekecek bir ikilik içinde bırakır bu yaklaşım bizi. Tam da "ya o ya bu"cu, "ya şu ya bu"cu yaklaşım, bizi de "ya şu ya bu"cu yapar karşısında. Buradan çıkışın yolu tam da içinde hem "dır"ı hem "değil"i taşıyan, –ki Saffet de sanıyorum böyle bir şeye gelmeye çalışıyor– "yalnızca bu değil şudur da"yı içinde taşıyan bir şey.

İ. SAVAŞIR: Bir muhalefet şerhi düşmek istiyorum. *Weltanschauung*'un iyi bir kelime olduğunu sanmıyorum. Çünkü biz bir dünyanın resmini seyretmiyoruz, kendimizi içinde bulduğumuz bir dünyada iş yapmaya çalışıyoruz. Dolayısıyla dünya bir seyir malzemesi değil bizim için.

B. SOMAY: Ama Almancasını özellikle kullanıyorum, yoksa Türkçe "dünya görüşü" ya da İngilizce "*world outlook*" derdim, ama *schauen* bakmaktır, görmek değil. Burada Almancasını özellikle tercih ediyorum, Türkçeye çevirecek olsam "dünya bakışı" derdim. Bakmak aslında tecavüzdür. Bu anlamda dünyaya bakmak, nazar değdirmek, aslında dünyayı parçalamaktır da. Dolayısıyla "dünya bakışı" derdik Türkçeye tam olarak çevirirsek. Dünya bakışı dediğim şey aslında dünyayı sadece görmekten ibaret değildir; o dünyayı parçalamak, içine girmek, ona dahil olmak, tıpkı Lacan'ın "*regard*" ya da İngilizcesiyle "*gaze*" terimiyle anlattığı gibi ona parçalayıcı bir şekilde dahil olmaktır da, yani tecavüzü çağrıştırır... Tam da bu anlamda işte Marksizmin gerçek anlamda bir *weltanschauung,* bir dünya bakışı olduğu yerle tam çakışmış oluyoruz. Çünkü Marksizm aslında bir Alman felsefesi eleştirisi, kümesi iken, Marx'ın kendi zihinsel tarihinde, ordan bir dünya görüşü olmaya geçmesinin kademesi, Feuerbach üzerine tezlerdir. Ve orada tam da bunu söyler. Yani dünyaya sadece bakmak, dünyayı görmek yetmez, değiştirmek lazım. Eleştiri yetmez parçalayıp yeniden kurmak lazım. Şimdi psikanalizin tam da burada bir anlamı olduğunu düşünüyorum. Evet, psikanaliz "hayır"layıcı olarak başladı. Yani dünya kendi varlığınızdan, aslında sizin bilinçli varlığınızla hareket ettirdiğiniz şeyden *ibaret* değildir, dedi. Burada bir "ibaret" kelimesi katıyorum ki bu tam da "yalnızca o değil, bu da"ya giriyor. Ama kişiye "sen kendini bilemezsin, çünkü sen, benliğinden ibaret değilsin; ama seni 'bilmek' üzere eğitilmiş bir insan grubu olan psikoterapistler bilebilir," dediğimizde, ters taraftan bir mutlaklaştırmaya gitmiş oluyoruz. Yani Freud'un bir ara herhalde çok fazla bunaldığı için söylediği "bir puro bazen bir purodur", yani bir purodan *ibarettir* lafını etmek zorunda bırakan şey bu. Hani Marx'a da meşhur "ben Marksist değilim" demek zorunda bırakan şeyle Freud'a "bir puro bazen bir purodur" demek zorunda bırakan şey, aynı şey aslında.

İ. SAVAŞIR: Hayır, yani büyük bir ihtimalle Ferenczi'yle ilişkisindeki eşcinsel boyutlardan çok korktuğu için öyle söyledi. Freud da kendisinden ibaret değil. Freud orda kendinden ibaret olmaya doğru kayıyordu. Bir puro hiçbir zaman bir puro değildir.

B. SOMAY: Ama bazen de bir purodur. Yani bu ikisi de doğru. Bütün mesele orada. Burdan benim varmak istediğim kavram aslında diyalog, trialog, hete-

rolog, polilog, bunun isimlendirilmesi çok çeşitli olabilir. Burada Bakhtin'in bir kavramını devreye sokmanın faydalı olacağını düşünüyorum. O da diyalojik muhayyile. Diyalogdan türüyor tabii ama birden çok sözü içinde barındırabilen muhayyileden bahsettiğimizde meta-teorilere hakkımız var. Bu meta-teori bir monolog olacaksa buna hakkımız yok. Bakhtin diyalojik muhayyile, yani iki sözlü muhayyile kavramını da yeterli bulmayıp daha ilerde poliglossia'ya, yani çok-dilliliğe gitti. Bu anlamda, psikanaliz, Marksizmden daha da fazla poliglot, çok-dillilik imkânı tanıyor. Neden, çünkü Marksizm çok hızlı bir şekilde politize olduğu, kendisine iktidar için düşüncenin ötesinde silahlar da kazandırmış bir düşünce akımı haline getirildiğinden, yani bir noktada Marksizm silahlarla, hatta atom bombalarıyla, tanklarla korunan bir şey olduğu için kendini monolojikleştirme, tekseslileştirme, teksözlüleştirme şansı çok fazla oldu; şansı, ya da şanssızlığı. Yani bir ülke Marksizmi temsil etti, bunu orduları ve bombalarıyla korur oldu. Şimdi, psikanalizin burda daha fazla şansı var, çünkü hiçbir psikanaliz topluluğu, ya da psikanaliz müessesesi kendini silahlarla korur hale gelemeyecek...

Şöyle diyelim, "Cesur Yeni Dünya" aslında buna işaret eden bir antiütopyadır. "Kutsal Freud" lafını boşuna söylemiyor Huxley. Yani cesur yeni dünya da böyle bir eğilimi işaret eder. Devletin resmi dini psikanaliz olabilir tehdidini söyler Huxley. Dolayısıyla biraz önce Müge'nin dile getirdiği şiddetli kaygı, psikanalizin her ne kadar kendini silahlarla korumasa da son derece "in" ve her şeyi kapsama, her şeyi açıklama iddiasında olan bir dogmaya dönüşme riski var. Ama bu geçici. Kendisini yetmiş sene boyunca silahlarla ve muhaliflerini öldürerek koruyamayacak. Bu bizi sevindirmeli. Ama 1980 ve sonrasında, kutsal diye bildiğimiz ne kaldı ki, Marksizm de artık öyle olmaktan çıktı. Marksizm de artık kendini silahlarla koruyamayacak. Tam da bu, kırılganlık, yaralanabilirliktir ki bizim için bu teoriyi anlamlı hale getirir. Çünkü kırılgan olmayan hiçbir şey değişemez, yani yeniden kurmanın tek yolu kırmak.

Y. ERTEN: Psikanalizin içindeki "süpervizyon" modeli aslında ilginç bir fırsat sunuyor gibi görünüyor. Bildiğiniz gibi, psikanalizde süpervizyon diye bir olgu var. Analist ve analizan bir seans yaparlar. Seans biter analist süpervizörüne gider, seansını anlatır. Analist analizanı çözümler. Süpervizör analist-analizan ikilisini çözümler. Gelin biraz hayal gücümüzü zorlayalım, bir ikinci süpervizör sahneye çıksın, o da, analist-analizan-birinci süpervizör üçlüsünü çözümlesin. Bir geniş çember daha çizip, analisti, analizanı ve iki süpervizörü içine alalım ve onları bir üçüncü süpervizör çözümlesin. Bu çemberler sonsuza kadar genişlemeyi sürdürebilir ve n-sayıda süpervizör bu çemberleri çözümleyebilir. Bu ütopik modeli dile getirmem bir arzudan çok, bir fırsatı dile

getirme kaygısı taşıyor. Böyle bir ütopik model spesifik bir kişinin analizinden ziyade, süreci insanlık tarihine yayılacak bir "psikanalizin psikanalizi" olabilir belki de. Bu "psikanalizin psikanalizi" "insanlığın psikanalizi" olacaktır. Böyle bir model samimiyet ve cesaret gerektiriyor. Aynı zamanda iktidardan vazgeçebilmeyi de...

B. SOMAY: Belki sadece bundan ibaret değil. İktidardan vazgeçme iyiniyeti ve dürüstlüğüne bir itirazım yok ama, belki biraz daha zor ve daha da önemli olan şey, iktidardan aslında vazgeçilemeyeceğini, yani her ilişkide zaten bir iktidarın var olduğunu kabullenip bunu bile bile davranmakla ilgili. Yani iktidardan hiçbir zaman tam olarak vazgeçemeyiz.

İ. SAVAŞIR: İktidarı oyunlaştırmak mı gerekir?

B. SOMAY: Mesela bu kabul edebileceğim bir terim.

Y. ERTEN: Birey öznel penceresinden bakarak insan ilişkilerinde iktidardan vazgeçebilir. Ancak bir sosyolog, bir tarihçi, bir analist, vs. insan olgusunu çözümlerken "iktidar" diye bir olgunun açıklayıcı gücünden kolay kolay vazgeçemez. Benim süpervizyona dayalı ütopik modelim psikanalistin iktidarını bir çoğulculuğa terk etmesidir. Aslına bakarsanız bu modelin uygulandığı birkaç örnek de mümkün olmuştur. Örneğin Freud... Vakalarının onun gıyabında süpervizyonu neredeyse seksen yıldır sürüyor. Birisi "Küçük Hans"ı bir daha analiz ediyor. Bunu yaparken Freud'un bu vakaya yaklaşımını da ihmal etmiyor. Bir başkası çıkıp, hem "Küçük Hans" vakasını, hem de onun sonraki çözümlemelerini çözümlüyor. Bir başka yazar, sonra bir başka analist, daha sonra bir başka araştırmacı, bu böyle gidiyor...

İ. SAVAŞIR: Bülent'in az önce söylediği "dır" ve "değil"i bir arada düşünmek, hepimizin alışkın olduğu bir şey. İktidar yalnız kötülük de değildir, iktidar iyilikte de olur. Bir güce sahip olmak iyi bir şey yapabilme gücüne de sahip olmak demektir. İktidara sahip olmayı hep kötü anlamında anlıyoruz.

Y. ERTEN: Kohut'un bir sözü var: "Psikanaliz kompleks zihinsel süreçlerin bilimidir." Bu kompleks olma, bizi zaman zaman yılgınlığa düşürecek kadar çözümsüz olabilir. O zihinsel süreçler konusunda bir "yargı"da bulunmamızı çok zor hale getirebilir. "Yargı"yı hakikat hakkında varılan sonuç anlamında kullanıyorum. Analist hakikati ifade ettiğine tam olarak kani olduğu anda "yargı"sını analizanına iletir. Bu da "yorum"dur. Bu yorum, analistin dört veya beş sene, haftada en az üç seanstan biriktirdiği veriler üzerine oturur. Fre-

ud'un "hakikat yolculuğu" –çağındaki duruma bakıldığında– diğer herhangi bir psikoloji ve psikoterapi okulunun aceleciliği ve hazırcevaplığı ile karşılaştırıldığında çok titiz ve komplekstir. Ancak pozitivizmin çözüldüğü ve kuantum fiziğin "kafamızı kırdığı" bugün görüyoruz ki, o derece zengin bir karmaşa değil bu. Değişkenlerin dansı oldukça basit bir konfigürasyon halinde. Hakikat daha zengin bir değişkenler ağını hesaba katmamızı gerektiriyor. Bu ilave değişken gerekliliğine öncelikle psikanalistin öznelliği dahil. Freud için hiçbirşey görüldüğü gibi değildi; hep "görünen" in arkasındaki "görünmeyen" i aradı. Biz de bugün –psikanalizin kendisini de çözümlemeyi amaç edinerek– Oidipus kompleksi kuramının, aktarım, direnç, analistin anonimitesi, yansızlığı, vs.nin arkasında gizlenen "görünmeyenler"i aramalıyız (ve arıyoruz). Ancak psikanaliz ve psikanalisti de araştırma nesneleri olarak dahil ettiğimiz bir çözümleme uğraşı Kohut'un sözünü ettiği "kompleks zihinsel süreçlerin bilimini" yaratmanın ilk adımı olabilir. Ben inanıyorum ki, Freud asla psikanalizi bütünü ile yarattığına ve bu yaratımın bittiğine inanmadı. O süreci başlattı. Malezya'da yazılan bir kitap, Kanada'da yapılan bir seans, Almanya'da yayınlanan bir makale, bu masanın etrafında toplanan ve konuşan bizler, hepsi ama hepsi sürecin devam ettiğini gösteriyor. İnsanlığın psikanalizi sürüyor. Gittikçe karmaşıklaşarak... Varoluş kadar karmaşıklaşarak... Belirsizlikten ürken dogmacı kafaların mantıksal döngülerine, totolojilerine, paranoid algılamalarına rağmen inatla karmaşıklaşarak... "İnsanlığın psikanalizi"nin içinde "psikanalizin psikanalizi" de var, çünkü psikanaliz o geniş "insanlık kümesinin" bir elementidir. Ondan ayrı düşünülemez.

S. SÖKMEN: Ben şöyle bir noktaya gelmek istiyorum. Biraz da bu konuşulan şeylerin bir başka yönden irdelenmesine vesile olabilir bu. Müge'nin dile getirdiği kaygıyla da yakından ilgili.

Tanıştığımızda bize hayli büyük heyecanlar vermiş, önemli kişisel değişimlere girişebilmemizi, cesaret edebilmemizi sağlamış bazı teorilerin zaman içerisinde zihnimizde nasıl olup da birtakım sabitler, dirençler, dolayısıyla engeller yarattığıyla ilgileniyoruz. Söz ettiğimiz bu işlev kavramlarla çalışıyor. Dolayısıyla kavramları tekrar tekrar sınamanın, onları yeniden anlamlandırmanın önemli olduğunu, benim anladığım bilimin de böyle çalıştığını düşünüyorum. Benim için psikanalizin en temel yeniliği, şahsen bir bilinçdışımın olduğunu öğrenmek olmuştu. Bu ne demek? Psikanalitik metinlerde, bilinçdışı, tam da tuhaflığı göstermek için bile isteye fiziksel bir modelle tasarlarsak onu, içine zaman zaman elimizi atıp orda zaten mevcut olan ama daha önce farkında olmadığımız şeyleri su yüzüne çıkarttığımız bir kap sanki. Ama neden daha önce farkında değilizdir, sonradan nasıl farkındalaşıyoruz, ya da bunlar zaten ordalarsa neden baştan farkında olamıyoruz? Dahası, zaten an-

cak bizim anlamlandırmamızla içi dolmuş oluyor.

Ben gerçekten de on beş yaşında bir gencin *Totem ve Tabu*'yu okuyup da artık annesine babasına eskisi gibi bakamamasını, ya da yalnızca ilkel kabilelerin şeflerine değil, ulusun şeflerine de eskisi gibi bakamamasını, son derece büyük bir devrim olarak görüyorum. Çok olumlu bir yan var burada. Genç bir insanın o zamana kadar bütünlük diye algıladığı her şeyi parçalayan, kısmileştiren bir yan var. Kuşkusuz kurucu bir yan da var. Demek istediğim kavramlar dünyayı son derece başka gözlerle görebilmemizi sağladıkları gibi, bir tür mutlaklık kazanıp ayağımıza da dolanabiliyorlar. Örneğin"bilinçdışı" benim için böyle bir kavram. Orhan da psikanaliz için bunu kilit önemde gördüğünü söyledi. Saffet, deminki tartışmayı böyle bir kavrama taşısak ilginç olur gibi geliyor, ne dersin?

S. M. TURA: Meslektaşlar arası tartışmalarımızda hep şöyle bir soruyla karşılaşıyorduk: Tamam, böyle bir yorum veriyoruz ama başka bir terapiste gitse başka bir yorum verecekti. Başka bir ekolden terapiste gitse başka bir şekilde yorumlayacaktı bu süreci. Öyleyse bizim verdiğimiz yorumun nesnelliği nerde? Değil mi? Değişik dönemlerinde Freud'un bilinçdışını tanımlayışı farklıdır; Melanie Klein'a bakarsanız sürekli çalışan bir fantezi faaliyetidir; Kernberg'e bakarsanız geçmiş nesne ilişkilerinin bastırılmasından oluşur, vb.

Sonuç itibariyle bilinçdışı hipotetik bir kavram. Örneğin enerji diye bir şeyi görmüyoruz, ısı diye bir şeyi görüyoruz, sıcaklık var, hareket var, ama enerji diye bir kavram üreterek bütün o çeşitliliği ifade ediyoruz, yani hipotetik bir kavram ortaya çıkartıyoruz. Bu hipotetik kavramın neliği üzerinden düşünüyoruz. Ben bilinçdışını şu şekilde düşünmek eğilimindeyim, kendi yaklaşımım açısından: Bilinçdışı olan şey bir geçmişin geleceği, yani bilinçdışına bastırılan şey aslında bir imkânlılık. Eğer herhangi bir travma, vb. olmasaydı olabilecek olan şeyler bastırılıyor aslında, bir imkânlılık bastırılıyor. Bir gelecek bastırılmış oluyor. Olaya bu açıdan bakarsak eğer, yani bastırılanın bir libido değil, bir gelecek olduğunu düşünmeye başlarsak bir anda psikanalizle varoluşçuluğun çok da kolay örtüşebileceğini düşünmeye başlarız. Yani varoluşçu terapistler de insanın kendini bir tür imkânlılıktan mahrum ettiğini düşünürler. Aynı şekilde bilinçdışının da bastırılmış imkânlılıklar olduğunu, bastırılmış libidonun aslında bastırılmış umutlar ve imkânlılıklar olduğunu, yani bastırılmış bir gelecek olduğunu düşünürsek, psikanalizin ya da analitik terapilerin esasına gidebiliriz gibi geliyor. Şu anlamda ki, bize gelen kişi aslında geçmişini aydınlatmak için gelmiyor, geleceğini kurmak için geliyor. Bu çok önemli bir şey. Bizim ona vermemiz gereken şey de geçmişindeki o bastırılmış imkânlılığı açığa çıkarmak. Yani geçmişinin geleceğini bir kez daha aktarım ilişkisinde açığa çıkarmak. Yorumlarımızın da bir imkânlılık hali-

ne gelmesini sağlayan şey bu. Dolayısıyla biz geçmişle çalışmıyoruz aslında, geçmiş ve gelecekle birlikte çalışıyoruz, yani orda diyalektik bir şey yapıyoruz. Geçmişi varlık olarak kabul edersek, ölü ve olduğu gibi olan olarak kabul edersek, geleceği ise bir imkânlılık, bir yokluk olarak kabul edersek, oluş olarak terapi bunların ikisinin arasında olan şeydir. Yorum da bu ikisini bir araya getirmek üzere çalışır, benim anladığım kadarıyla. Bence öyle olmalıdır. Ve mutlaka, geçmişte bastırılmış olan bir imkânlılığı, yani geçmişin geleceğini yorumlamaktır esas olan. Benim kişisel anlayışım bu. Bilinçdışı, bastırılmış imkânlılıktır diye düşünüyorum.

O. KOÇAK: Saffet'in bilinçdışını epeyce Heidegger'yen bir çerçeveye yerleştirmesi bence çok ilginç. Yani yapılmamış olan şey. Denenmemiş alternatif. Ama şu var, bilinçdışı bir *zor* içerir. İktidar kavramına da ordan gelelim. Eğer insan alternatifler arasında bu kadar özgür olabilseydi, darbenin zorunu hissetmeseydi patoloji ortaya çıkmazdı. "Geleceksellik" diye çevirelim, geleceksellik boyutunu mutlaka hasta da terapist de düşünüyordur, ama öyle ki bazen hastayı gelecek hiç mi hiç ilgilendirmiyordur ya da o geleceği zaten ben kurabilirim diye düşünüyordur. Onun için önemli olan şey geçmişte kaybolmuş olan şeyi elde etmektir. Ama bunu tekrar geleceğe taşımak için değil: sanki geçmişe tutuklanmış gibidir. Freud'un nihai metinlerinden birinin adı *Sonlandırılabilen Analiz ve Sonlandırılamayan Analiz*'dir. Bu Freud'un terminal metnidir. Orda iki tür hastadan bahseder. Birincisi, yorumu alıp bunu işleyebilen, bunu bir deney, dolayısıyla bir hakikat haline getiren hasta; ikincisi, yorumu alan ama sadece onu bir bilgi olarak içeren, dolayısıyla bir iç hakikat olarak yaşayamayan hasta. Aslında Freud'un ilgi duyduğu hasta ikincisidir. Onu çileden çıkaran, kışkırtan ve çaresizleştiren hasta bu ikincisidir. Hiçbir zaman yaşayamıyor, hakikat hep beride kalıyor. Burada psikanalitik bilginin de nesnesine benzeyen bir yan var. Nesnesi hastalıksa bu bilgi de hasta bir bilgidir. Nevrozlu kişi ne yapar, hastalığından yarar umar. Psikanalitik bilgide de böyle bir şey var. Ütopik yanını da veren şey bu sanırım. Hastalık geçtiği anda problem kalmamış olacak. Diyelim ki hastasın ve doktor sana bir yorum veriyor, o yorum sende bir otomatik iç çalışmaya yol açıyor ve sen kendi hastalığının hakikatinden ve haysiyetinden mahrum kalıyorsun. İyileştiğin anda doktorun hiçbir sözünün anlamı kalmıyor, çok karikatür ve çok uç noktada koyuyorum. Bilgi gerçekleştiği anda, işe yaradığı anda kendisine olan ihtiyacı da yok etmiş oluyor. Ama Freud'un bunu çok istemediğini o metinde seziyoruz. O hastalık potansiyel bir hastalık olarak, gerçekleşmiş bir hakikat olarak değil, potansiyel bir hakikat olarak hep dursun istiyor. Bu da tabii Müge'nin ve Yavuz'un işaret ettiği kaçınılması gereken şeye getiriyor: analistin kudreti. Bir örnek vereyim, siz de kendi hastalarınızdan örnek vere-

bilirsiniz. Analist hastaya bir yorum veriyor, hasta diyor ki, "Bu yorum çok iyi, ama yorumun kendisi beni ilgilendirmiyor, senin bu yorumu verme yetkin nedir, neye dayanarak bu yorumu veriyorsun? Yetkiyi de bırakalım, bu yorumu verirken hangi mantığı yürüttün?" Ama burda bir arzu var her şeyden önce. Hasta iyileşmeyi değil sendeki kudreti kendisine nakletmeyi istiyor. Kendini anlamak gibi bir derdi yok. Bu kudreti istiyor. Kudreti aldığında da zaten hakikat bir hakikat olmaktan çıkacak ve muhtemelen mazoşist ya da sadistik bir fanteziye dönüşecek... Psikanalizde öyle bir açmaz var.

S. M. TURA: Biraz evvel geçmiş derken, yani analizin geçmişle gelecek arasında bir noktada olduğunu söylerken şunu dile getirmek istedim. Bir anının yaşaması başka bir şey, o anının nakledilmesi başka bir şeydir. Analist iki şeyi birden yorumlamak zorundadır. Hem o anıyı, hem de esas olarak o anının nakledilmesini. Ve imkânlılık da o anıda değildir aslına bakarsanız, o anı olduğu gibidir, neyse odur, ama o anının nakledilmesi bir imkânlılıktır, yorumlanma şansı taşır. Terapistin de buradan kaynaklanan bir gücü vardır.

M. G. SÖKMEN: Hatta şu yargıda bulunma meselesine dönecek olursak, belki "neyse o" bile değildir, yorumun kendisinden bağımsız bir "neyse o"luk bile yoktur diyeceğim ben . En azından şu çerçeve içinde nasıl nakledildiğini gözönüne almadan...

S. M. TURA: Söylediğin çok doğru. Asıl nakledilişitir esas olan tabii. Dolayısıyla geçmişi bir koşulluluk olarak ele almalıyız. Annesiyle, babasıyla, vb. yaşanmış bir şey. İnsanın koşulları anlamında. Tarihi, geçmişi, vb. Kapitalizm için de, insanlık için de aynı şey söylenebilir. Tarihimiz bizim koşullarımız aslında, ama geleceğimiz de imkânlarımız. Yani gelecek yok. Onu bir imkânlılık, bir özgürlük alanı kılan bu. Hegel'in varlık ve hiçliğinin diyalektiğini burdan düşünelim.

S. SÖKMEN: Ben tam da öyle bir şey söylemek istiyorum. Hatırlamak hep şimdi olan bir şeydir, şimdi olan ve şimdi için olan hatırlanır. Geçmiş hep belli bir "şimdi" için yeniden anlamlandırılır.

M. G. SÖKMEN: Yavuz'a şunu demek istiyordum, belki ulaşılan şeye yargı değil,"yardım", "yorum ve yorumla gelen yardım", "talep edilen yardım" denebilir...

Y. ERTEN: Ben bir hakikati ifade ettiğimizi düşündüğümüz zaman vardığımız nokta anlamında kullandım "yargı"yı. Tabii ki "yargılama"yı kastetme-

dim. Ancak bazen yorumlar öyle eşduyum fakiri olabilir ki, analizan kendisini "yargılanmış" hissedebilir.

M. G. SÖKMEN: Anladım ama orda önemli olan "şuydu" demekten ziyade, Saffet'in kastettiği anlamda, yolu açmaya yarıyorsa eğer, o kendi içinde yeteri kadar hakikidir.

Y. ERTEN: Sanırım "yolu açma" ile bilinçdışından bilince kazandırmayı kastediyorsun. Bilinçdışı ile ilgili –daha doğrusu bugüne kadar formüle edilen klasik bilinçdışı kavramı ile ilgili– şüphelerim var. Bu kavram "karanlık odada siyah kedi gibi" bir şey. Belki var; belki yok. Biz analizanı ancak ve ancak "şimdi ve burada" bir fenomenal alanda yaşantılıyoruz. Freud sadece yaşantılamadan yola çıkarak hiçbir zaman fenomenal alanda deneyimlemediği bir kavrama varıyor. Hani bir söz vardır, "kim indi denizin dibine, kim koydu bunun adını?" "Ben indim..." diyen birisi bilinçdışının klasik kavramında tutarsızlığa sebep olur. Bilinçdışı diye tanımlanan şey, o noktadan itibaren bilinçdışı olarak tanımlanamaz.

B. SOMAY: Kedi metaforunu iyiye götürelim, o zaman iyi bir yere varırız belki. Bu karanlık odadaki kediden ziyade Alice'in Cheshire kedisi, biraz daha iyi bir kedi. Yani kedinin kendisi gitmiş ama gülümsemesi kalmış. Şimdi, bilinçdışı bilince çıkmaz ya da bilince gelmez. Bilinçli olarak ortaya çıkmaz. Bilince gelen ancak bilinçdışının anlatısıdır. Bilinçdışının üzerine söylenendir. Dolayısıyla bizim bilinçle içereceğimiz tek şey bilinçdışı üzerine bir öyküdür.

O. KOÇAK: Bunun tezahürleri var, parapraxis'ler var.

B. SOMAY: Ben analiz sürecinde ne olduğunu söylüyorum. Bilinçdışının belli varoluş biçimlerini bilince getiremezsin, ancak onun öyküsünü bilince getirebilirsin. Yani o anlamda kedi kaybolmuştur, sadece gülümsemesi kalmıştır ortada. Lewis Caroll'ın çok güzel bir oyunu bu. Yani olmayan bir yüzün gülümsemesi nasıl olur? Aslında biz tam da bilinçdışını okumaya ya da yorumlamaya çalışırken, olmayan bir yüzün gülümsemesiyle uğraşıyoruz. Yüz yok, olmayan bir yüz nasıl gülümser? Yaptığımız aslında tam da bu, havanda su dövmek bir anlamda.

Y. ERTEN: Bilinçdışı tezahür etmiştir dediğimiz anda, şöyle bir şey söylemiş oluyoruz: tezahür eden tezahür etmiştir, yani başka bir yerde bu yoktu da sonradan var oldu... çok iddialı bir çıkarım olur bu.

O. KOÇAK: Tezahürden ibarettir, ama Saffet'in söylediği gibi hipotetik olarak bir bilinçdışı kavramına ihtiyacımız var. Kara kedi yerine şöyle bir metafor da kullanılabilir: Arkamızda hep bir şey olduğunu hissederiz, dönüp baktığımızda yoktur; döndüğümüzde yine aynı hissi duyarız. Bu şundan da önemli, süperegoyu kastediyorum burda; o aslında süperegodur ve bilinçdışının da en çok "biriktiği" yerlerden biri süperegodur. Bilince aslında hiç gelmeyen ama hep bir şekilde kendini hissettiren şey.

İ. SAVAŞIR: Şöyle bir sıkıntı yaşıyoruz gibi geliyor bana, psikanalitik terimleri psikoterapi pratiğinden kültürel ortama taşımada, bunun önemsiz olmadığını düşünüyorum. Bilinçdışı kavramını Yavuz ve Saffet hiç kullanmadı, cevap vermek durumunda kaldıkları zaman hariç. Çünkü terapi odasında kullanılmaz bilinçdışı, işe yaramaz. Bu önemsiz bir kavramdır demiyorum, ama bilinçdışıyla uğraşıyor gibi hissetmezsiniz kendinizi. Korkuyla uğraştığınızı hissedersiniz. Psikanalizin çok merkezi kavramlarından biri olduğunu hiç tartışmıyorum ama ihraç psikanalizle terapötik, klinik psikanaliz arasında bir tutulmaya geliyoruz gibi geliyor.

O. KOÇAK: Ben psikanalizde de bilinçdışı kavramının kullanıldığını hiç görmedim. Çok enayi bazı yazarlar işte şu hastanın bilinçdışıdır... hayır, orda hep spesifiklikler, indirgenmezlikler vardır. Korkular olabilir, açıklanmaz bir şeyler olabilir, belli bir cümle tarzı olabilir, ama bilinçdışı diye bilinçten hep kaçan bir şeyin varlığını kabul etmezsek, bu hipotezi yapmazsak, o afektleri, işleri, dil sürçmelerini, dil fazlalarını, metaforları nihai olarak adlandırmak ya da anlamlı kılmak, bir anlamlılık olarak düşünmek mümkün olamaz.

S. M. TURA: Zaten Freud da bu şekilde ifade eder; bilinçalanında yer alan birtakım fenomenlerin birdenbire ortaya çıkışlarını açıklayabilecek daha köklü bir yapı olduğunu varsaymamız gerekir.

B. SOMAY: Psikanalizin esas içeriği acı gidermektir diye düşünüyorum. Yani acı olmasa psikanaliz olmazdı. Yani ortada bir acı var ve bu acıyı gidermek için psikanaliz diye bir teknik geliştiriliyor, daha sonra bu teorize ediliyor, genişletiliyor, vb. Ama kökünde acı olduğunu kabul ediyorsak, aslında bir daha kendi içine döndürüp acı olan her yanının da bulunabilir olduğunu kabul edebiliriz.

S. M. TURA: Yani bütün bir ulusu psikanalize sokabilir misin?

B. SOMAY: Kesinlikle. Yaşanan bir acı varsa... Çok daha basit bir örnek vere-

yim, şu deprem olayını ve sonrasını bu ülkenin yaşayışı psikanalize edilebilir. Bu çok net bir acı olduğu için söylüyorum. Yani psikanalitik bir bakış ve terminolojiyle ele alınabilir. Ve bunu yapmanın zamanı geldi diye düşünüyorum, olayın üstünden iki ay kadar bir zaman geçti, artık her şey yerli yerine oturuyor, artık sarsılmalar yavaş yavaş bitiyor. Tam da vaktidir.

İ. SAVAŞIR: Düşünce tabii tekniktir sonuç olarak, o odada yapılan düşüncenin tek bir dili vardır. Psikanaliz de bu dilin, düşünmeye başladığı andaki dilin parçalarından biridir. O bakımdan Bülent'in dediğine itiraz ettim. Depremi nasıl yaşadığımızı düşünebiliriz, bunun hakkında konuşabiliriz, bu da düşüncenin dilidir. O da bir çizgidir, bir dilin parçasıdır diyoruz.

Bir noktada bu benim başta söylediğim şeye bağlanıyor. Ona isterseniz hermeneutik fenomenoloji deyin, isterseniz başka bir adla çağırın, ama herhangi bir disiplin adıyla çağıramazsınız. Bu Marksizm ve psikanaliz kadar düşünmeye açık olsa da sonuçta düşünmek düşünmektir. O kendiliğinden yarılır... Bütün bulduğu araçları kullanarak.

S. M. TURA: Belki İskender'in söylemek istediğini tekrar edeceğim ama, bir şeyi psikanalizin kavramlarıyla düşüneceksek, her şeyden önce o düşündüğümüz şeyin, bizden önce düşünülmüş bir şey üzerine düşünüyoruz yani. Bu aşağı yukarı kabul edilmiş bir düşünce. Biz buna psikanalitik kavramları uygulayarak, acaba yeni bir noktaya gidebiliyor muyuz? Yani o görünüşten, o tasvirden farklı bir noktaya gidebiliyor muyuz, gidemiyor muyuz? Soru bu. Yoksa psikanalizden hareketle her şey düşünülebilir, ama aldığımız noktada bırakacaksa bizi, esas konumuz ya da nesnemizi aldığımız noktada bırakacaksa, bir düşünce eylemi gerçekleşmemiş olur.

O. KOÇAK: Burda ikinize de katılıyorum. Bir şey daha söylemek istiyorum. Psikanalizin bulguları da, doğruları da, ilgisi de diyelim, bence provizyonel ve lokaldir. Yani şimdilik ve lokalize bir bilgi. Bunu şunun için vurguluyorum. Geçen sayıda Bülent'in öğrenci hareketleriyle ilgili yazısında psikanaliz kullanması hem yararlı hem de yer yer çok da gerekli değil gibi görünmüştü. Hatta bazen de tıkıyor gibi. Bazı kavramları hiç devreye sokmasaydı ordaki bazı veriler daha bir aydınlanmış, daha bir belirginleşmiş olacaktı. Ama bütününe baktığımızda aynı olayların yeni bir tartışma biçimi olduğu için işin içine bir enerji katıyordu. Bence olumluydu. Yani, her bilgi kendisini bildiği şeyin yerine koymak ister sonuçta. Bu psikanalizde de çok görülen bir şeydir. Yani kavramları çok dolaysızca gerçeğe vurgulamak vardır. Kavramla gerçek arasındaki mesafeyi hep aklının şurasında tutarak, İskender'in oyunlaştırma dediği şey de biraz budur, uygulama çalışması yapılabilir. Sahiden böyle bir

endişe taşıyorum ben psikanaliz konusunda.

S. M. TURA: Psikanalizle din arasında birtakım bağlantılar kurulagelmiştir; bu konuda bir şey söylemek istiyorum. Psikanalizin gizemli bir tarafı var. Okültist diyebileceğimiz tarafları var. Bilim tarihine baktığımız zaman bunun çok yaygın bir şey olduğunu görüyoruz. Örneğin geometri de, pozitif bilim, vb. diyoruz, Pisagor döneminde tamamen mistik bir öğretiydi. Geometrinin yanında bir tür din eğitimi de verilirdi. Pisagor teoremi malum. Ama eğer dik kenarlar ve hipotenüs, kendi aralarında asal iki sayı kabul edilirse, Pisagor teoreminin çöktüğü görülür. Bu hocalar tarafından bilinen bir çelişki olduğu halde öğrencilerden gizlenirdi. Ama öğrenciler kendi aralarında düşünürken bu çelişkiyi görüyorlardı. Bu öğrenciler henüz eğitimlerini tamamlamadan mükemmele aykırı olan şeyi buldukları için okuldan kovuluyorlardı. Ama geometri de burdan itibaren başladı. Yani Öklid'e istinat edilen başlangıç da tam da tersine o mabet zihniyetinin yıkılmasından sonra ortaya çıktı. Çünkü bu çelişkiyi yaratan şey aslında Pisagor teoreminin monad kavramıydı, monad kavramından nokta kavramına geçişi sağladı o çelişki, o çatışkı. Monadla değil de noktayla düşünmeye başladı geometri. Kısacası bilim tarihini incelediğimiz zaman bu tür şeyler oluyor. Ama aslolan şu: Psikoterapist büyücü değil. Yaptığı şey tarif edilebilir, başkalarına öğretilebilir bir şey olmalıdır. Bireysel farklılıklar olabilir, ama ne yaptığını bilerek yapmak zorundadır ve bu yaptığını ifade edebilmek zorundadır. Yani ben şunu yapıyorum, şunu yaparsam bu neticeyi alıyorum. Bu da başkalarına öğretebilir olmalıdır ve bunun da büyüyle filan ilgisi yok. Objektif teknik ve yöntem herkese öğretilebilen bir şeydir.

İ. SAVAŞIR: Öyle bir yerde kapanış konuşması gibi bir şey yapıyorsun ki, geometrinin başlangıçta olduğu şeyi söylüyorsun. Bugün geometri nedir diye sormak istiyorum sana. Herhalde 19. yüzyılın sonunda zannedildiği şey değil.

S. M. TURA: Tabii ki değil. Ama bir tek geometri yok ki artık. Geometrinin ne olduğu tabii ki tartışılabilir, ama her halükârda mistik bir şey değil artık.

İ. SAVAŞIR: Anlaşmadığımız nokta bu. Bir taraftan arınma kaçarak olmaz, farkına vararak olur. Bir tarafın olduğunu görüp, sınırlarını görüp, nesnellikle mistiği bir arada düşünmeyi denemekle olur.

S. M. TURA: Burda şöyle bir noktayı da belirtmek istiyorum. Analize ya da psikoterapiye gelen kişi, öncelikle, nasıl bir süreçle karşılaşacağını bilmiyor, bilmez. Bunun bir tür etik hata olduğunu düşünüyorum ve bu mutlaka aşılmak zorunda. Orda yaşanacak sürecin ne olduğunu herkesin bilmesi gerekiyor.

—

ERRRIK ADAM

Suzan Samancı

Durağın yanındaki ağacın altında bir yontu gibiydi. Akan burnunu koluna silerken kızarık gözleriyle gelen geçene bakıyor, haykırışlardan, fren seslerinden ürküp başını paltosunun içine gömüyordu.

Bahardı. Ağaçlar salkım salkım saçak leylak. İnsanlarda tatlı bir rehavet. Önünden geçerken kolunun altından bize baktı. Elini mantar gibi kabarık dudaklarına götürüp sigara istedi. Verdik iki tane. Kontrolsüz bir gülüşle ağzı açıldı, çivi gibi paslı dişi göründü.

Suna ile el eleydik. Ellerini sıkıyor, kuytu köşelerde öpücük konduruyordum arada bir. Utanıyor, "Yapma! Bir gören olur" diye bakınıyordu. Sonra heyecanla, "Arkamızdan geliyor," dedi. "Kim?" dedim. Kulağımın dibine, "O, sigara verdiğimiz adam," dedi. Kahve kokan nefesi içimi gıcıklamıştı. Elini kuvvetle sıktım, "Gelsin ne çıkar," diye mırıldandım. Kavşaktan karşıya geçerken dönüp baktım. Bizimki çuval gibi paltosunun içinde yaylanarak yürüyor, sigarasından bir nefes çekip gökyüzüne doğru üfürüyordu. Caddenin ortasında iki kolunu açıp durdu. Kolları açıkken irikıyım korkuluklara benziyordu. Bize seslenircesine anlaşılmaz şeyler geveledi.

Köşe başlarındaki nergis satıcıları neşe içindeydi. Erik, çağla satıcıları ise avlarını gözetleyen tilkilere benziyordu. Kuş sürüleri üstümüzden geçerken, bölük pörçük bir şiir okumaya çalışıyordum ki hoyrat bir "Lo lo!" sesi ile durduk. Suna, "O işte!" dedi. Güldüm. İçimdeki korkuyu bastırmak için "Zavallı adam," dedim yüksek sesle. Suna bir çocuk gibi tırnağını kemirdi, "Deli deli!" dedi. Elimi omzuna atıp "Nerde kalmıştık?" dedim. Omzunun üstündeki elimi okşadı, "Şiir okuyordun, ama ben erik yemek istiyorum," dedi. Parkın köşesindeki erikçiden erik aldık. Yıkadık. Kütür erikleri yerken kamaşık ağzımızla sulu sulu konuşuyorduk. "Eski eriklerin tadı yok!" dedi Suna. "Ağaçtan koparsaydık olurdu," dediğimde, "Küçükken ağaçböceği derlerdi bana," dedi. Sonra delişmen bir kız gibi kikirdedi, "At gibi kişniyorum, değil mi?" dedi. "Sen bir ceylansın," dediğimde, erik poşetini elimden çekti. "Yalancı, yalancı!" derken, kemikli ellerini kuvvetle sıktım, "Haydi parka," de-

dim. Bu arada Suna'ya sezdirmeden arkama baktım. Bizimki iki ayağını bitiştirmiş, kanguru gibi hoplaya hoplaya geliyordu. Kuru bir gülme krizine tutuldum. Suna'nın eli gevşedi, "Ne oluyor? Deli misin cadde ortasında..." dedi. Gözümdeki yaşı silip, "Aklıma bir şey geldi de," dedim. Parka yürüdük sonra.

Anıt Parkı kalabalıktı. Ağaçların altına oturan insanlar, sırtlarını güneşe dönmüş mırıl mırıl konuşuyor, bazıları da acırak çağlaları tükürüyordu.

Çam ağaçlarının duldasına sığındık. "Otlar ıslak," dedi Suna. Montumu serdim. Çekik gözlerini kısıp, "Seni," dedi, sustu. Parmak uçlarını öpüp "Seviyorum," dedim. Güneş sırtımızı okşarken hiç konuşmuyorduk. Dönenen kelebeği izledim bir süre. Gözüm az ötede parlayan havuza kayıyor, fıskıyenin zarif sesine takılıp kalıyordum. Sesleri öylesine uzak ve derinden algılıyordum ki... Her şey buğulu bir tülün gerisinden yansıyor gibiydi. Yattığı yerden kıpık gözleriyle beni izleyen Suna'nın sesiyle irkildim. Güneçli bakışları ilgi istiyordu. Belirgin dudak çizgisinin üstündeki ayva tüylerine, ıslak göz kuyruğuna, pembe burun deliklerine dalıp giderken, insanı ve doğayı garipsiyor, "İnsan ne yüce varlık," diye düşünüyordum. Suna bir şarkı mırıldandı; şarkıya ben de katıldım. "Bozuyorsun," derken, yerinden doğruluverdi. "Şuraya bak!" dedi. Güneş gözümü alıyordu. Elimi alnıma siper edip baktım. Çamların arasından bir çift kızarık göz bize bakıyordu. Çamlar kıpırdadı. Paltosundan tanıdım. "Bizimki," dedim gülerek. Suna korktu. "O deli mi?" dedi. Hırıltılı bir öksürükle sarsılıyordu. Singince ilerledi. Ağacın sokrasına çenesini dayadı. Tam karşımızdaydı. Kızarık gözlerini kırpıştırırken ağzından salya akıyordu. Kaba, esmer elini dudaklarına götürdü, sigara istedi. Sigara paketini verdim. Ağzı kuyu gibi açıldı, paslı dişi göründü. Elime sarıldı, kuvvetle sıktı, bırakmadı bir süre. Konuşmak istercesine kaşları oynadı. Koca delikli burun kanatları titredi. Gözleri ıslandı, burnunu koluna sildi. "Abê," dedi. Kızarık, şiş göz kapakları inip kalktı. Telaşlanınca ürktüm. İki adım geriledim. Cebinden siyah bir topak çıkardı. Dağınık bir saç örüğüydü. Ucundan tutup sallarken gökyüzüne doğru baktı, koca sulu ağzı yayıldı. Ağacın sokrasına yumuldu. Saç örüğünü sıkıca göğsüne bastırdı. Şaşırdık. Suna yanıma sokuldu, "Bir şeyler anlatmak istiyor galiba! Ne garip bir adam..." Yerimize otururken, bizimki de ağacın altına oturdu. Sigara paketini önüne boşalttı. Tek tek pakete bırakırken saydım: sekiz taneydi. Yüzünü güneşe döndü gülümsedi. Sigarayı dudaklarının arasına aldı. Cebinden çıkardığı çakmağı inceledi. Üst üste çaktı, olmadı. Yakmak için yeltendiğimde, "Errık!"* dedi, sigarası ateş aldı. Sigarasından bir nefes alıp dumanını güneşe doğru üflerken, yine "Errık!" deyip gülümsedi. Ağaca doğru kaykıldı. Ayaklarını tokuşturup dururken başı da

* Kürtçe'de "Üüüf be! Vay be!" anlamında.

ritmik bir şekilde sallanıyordu. Suna durgunlaştı. "Moralim bozuluyor böylelerini görünce," dedi. "Arkamızdan gelince korktuk ama," dedim. Erik poşetini arandı Suna. "Hırkanın altında ya," dedim. "Errrık'e verecem yesin," dedi. "Kime?" dedim gülerek. Ayağını yere vurarak, "Ona işte!" dedi. Adam yerinden fırlayıp çenesini ağacın sokrasına dayadı. Suna hayli uzak durarak erik poşetini uzattı, "Al erik ye," derken, orman kaçkınına yeni bir şey öğretir gibiydi. Adam yere bakıyor, sağ ayağı ile toprağı kazıyordu. "Alsana!" dedi Suna. Yardım istercesine bakındı. Kalkıp gittim. Ağacın dalını kavrayan kaba eline dokundum. Delimsirek bir gülüşle hırıldadı. Erik poşetini aldı. Erikleri pantolonunun cebine koydu, poşeti şişirmeye çalıştı; şişmeyince "tuf" yapıp fırlattı. Cebinden iki erik alıp yanaklarını şişirdi. Sonra ağzındaki erikleri çıkarıp caddeye doğru savurdu. İki dişini gösterdi, "Yoh!" dedi. O sırada gürültüyle art arda iki kamyon geçti. Bizimki olduğu yere çöküp başını paltosuna gömdü. İniltili sesler çıkarıp debelenmeye başladı. Bir anne çocuğunun gözünü kapatıp uzaklaştırdı. Yattığı yerden doğrulduğunda ter içinde kalmıştı. Kolu ile yüzünü kapadı, omuzları sarsıldı. Deve gibi höykürürken ağaçlardan kuşlar havalandı. Sonra sustu. Cebindeki saç örüğünü çıkardı. "Çocuklar boom! Kari boom! Öldi!" diyerek ortalıkta dolandı bir süre. Saç örüğünü göğsüne bastırıp uzaklaşırken kanguru gibi zıplıyor, "Errrık!" diye bağırıyordu.

—

Enis Batur

BEŞİNCİ KİTABIN SONESİ

İki çello için tek bir keder,
daldırıyor kamışı hokkasına
Marin Marais, belli ki kader
döküyor notaları bir bir arkasına.

Tozu toprağı önüne katan kuduz rüzgâr
karıştırıyor yapraklarını acılı kavakların,
o uğultunun dibinde bir de fısıltı var:
Ezgisi biçimleniyor erişilmez uzakların.

Gece benim üzerime çöker en ağır yük,
sayarım yaz kış kubbedeki ışıkları,
bilirim sabır usandırır bütün âşıkları,

bilirim yorar yay yorulduğu gergin teli:
Sabah gelsin, içimde yansın isterim,
sönsün inatçı ateşim, kurusun terim.

EROL İÇİN SONE

Size duyduğum paralayıcı öfkemi,
öğrendim çünkü öleceğim. Şırıngalar,
serum şişesi, komodinin üzerinden her an
soluduğum havaya akan ağır koku,

çıkıp yürümek istiyorum gidilebilecek
en uzak noktaya doğru, kalmamış ki
adım atacak halim: İyiliğim için bana
söylediğiniz yalan nasıl derinleştiriyor

yaramı bilseniz, bilseniz: Kesinlikler
gerek şimdi aklıma: Kare, küre, üçgen
olsun her şey, apaçık ve çırılçıplak

olsun kuracağınız her cümle, sıfat
kesin, fiil keskin, varsın sert olsun
karşılaşacağım anlam tam olsun.

OLSAM OLAMAM SONESİ

Çiçek gibi değil, size çiçek kadar koktuğunuzu
söylerdim ben olsam – ben olamam: Bendimi
yıkıp taşmak için biliyorum ilk cümlemden korktuğunuzu,
gürültümde susturmaya alışmışım ben kendimi.

Olsaydım, ince şebboy kulağınızın arkasından,
krizantem ensenizden, birkaç demet ful
sırtınızdan belinize inesiye, bacakaranızdan
siyah lâle toplar, hâreniz efendim, ben kul,

fısıldardım: Şimdi kokunuza karışır kokum,
kalenizin içinde artık tutuşmuş bir okum,
ağzımda kan köpüğü bir denizden kalma tad,

bin kere sarhoş, bin kere pişman derdim
ben olsam, olamam: Gücüm derdim
hayal gücüm, salamam içimdeki kuşu.

Mahmut Temizyürek

Çakıllar

Kıyıda çakıllar
hepsi birbirinden değirmi
Okyanus Balığı'nın karnından çıkmışlar
Ana bir belli ki

Çakıllar çakılı kumsalda
ağırlar, tarih kadar yorgun
Önce dünyaya gel-
yalın, ıssız ve sert
sert ve sivri
sivri ve çiğ
eril ve dişil
-mişler,
s, ü'ye, ü, r'ye sürtmüş, t hepsine
t, eşindikçe d'ye dönmüş ve
d-ö-v-ü-ş-e d-ü-v-ü-ş-e,
ş, çifte kavurmuş harfleri
t değirmeninde kırılmışlar
ç-a-k-ı-l-a ç-a-k-ı-l-a
k duvarına
un ufak olmuşlar da
n korumuş onları
d-o-k-u-n-a d-o-k-u-n-a
s-ı-ğ-ı-n-a s-ı-ğ-ı-n-a
varmışlar kıyıya
Yol boyunca
en gizli yerlerini görmüşler
Parlıyor renk renk tenleri.

Toplanmışlar kıyıda
hepsi de vahşi kaya sürgünü
O kalender gülümseyiş
Yüz bulmuşlar
yüz vermişler
yüz sürerek yüzmüşler
binmişler dalgaların atına
her gün biraz daha değirmene varmışlar
kopmuşlar daha da köklerinden
arzulamışlar uzağı
eskiden uzağı yeniden uzağı
suyun huyunu sevmişler
yuna durula gelmişler
gele gele şaşmışlar
menzil denen uzağın
kıyılardan bir kıyı oluşuna
taşlardan bir taş olarak
tıpkı yıldızlar gibi
gökyüzü kumsalında.

Çakıl kum olup ölüyor
kum kumdukça toz
o hepsinden
değirmi töz
o töz girer çıkar sorar durur
o sordukça yüzümüz biraz daha değirmi.

Hava çakılmış
kalmış gökyüzüne.

2 Ocak 2000

Şükrü Erbaş

Uslandı zannetme Derviş Cemal'i
Üç nokta beş harfin budalasıdır.
Derviş Cemal

SUYUM, UNUM, BUĞDAYIM

Ben bir iyiliğim, diyorum
yitiklik duygusundan doğan.
Çoğalmak istedikçe azalmaktan alırım
güzelliğimi.
Seçilmiş bir yalnızlığın içinden
seslenirim, mahcup ve özgür;
sevdiği herkesi bir kedere
dönüştüren kalbimle.
-Karlı bir boşluğa inen gece
çocuk kalır odamın yanında-
Kalabalığı kanıt gösteririm
kalabalığın kendine:
Hiçbir yakınlık hiçbir hayale
su taşımaz
buğday olmaz
un vermez...

Kendini sevmeni süsleme
diyor, kitaba bakan dostum;
bencil bir acısın sen.
Kimseye sezdirmeden gülümsüyorum
kalbimdeki kalabalığa.
Öyleyse neden odama düşüyor
çekilen her perdenin yalnızlığı?
Ağzının pasını
topuklarından aldığım çocuk...
-Suyum, unum, buğdayım-
Herkesin başkasını konuştuğu
bu aynalar pazarında
seni kimselere
söylemeden öleceğim.

Ocak 2000

Hüseyin Kıran

bana bazen kelimeler geliyor

bana bazen kelimeler geliyor
bazıları titrek, bazıları beter
açılıyor cennetin kapıları
ayaklarımın altında
bakire tecavüz, ıslak doku, atlas örtü
ve sinsi gerginliği bakırın
kulp, kalp para
sevincim, şahanem
telis çuvallara doldurulan kar
aklım almıyor

–bir bitki kadar varım halbuki

bazen bana kelimeler geliyor
gudubet, kargaşa, alkış azamet
kendiliğinden geliyor açılıyor evler
yorgun kahvaltılarıyla kadınları evlerin
çay sarhoşluğu, ovalanmış beşik, dantel
hoş şeyler sunuyor kelimeler, tanrısal!
aklım almıyor

–donuk doğrularım var benim

kelimeler, etleri vehim kemikleri din
onarıyor bir şeyler elim kesilse, yaşıyorum
yaram kapanıyor
–az şey değil, bilmezsiniz
açılıyor içim ardına dek
aralanıyor algı kapıları
küçük, sarsak şeyler kaplıyor ortalığı
tüylü, kursak, sıkı
cinler ifritler mi bilinmez
öylece bakıyorlar bana
aklım almıyor

–masamın kahramanlığı şiddetli

bana bazen kelimeler geliyor
açılıyor evrenler, evren ruhları
gerilim, ezber, teneşir tahtası, siper
kelimeler? bildiğim kadarıyla gebe
yeni kelimelere
çünkü yoz bir salgı bu
katranlı bir tasası
şakıyan adamların
rüyalanan hayvan, esrik ama, cevizli
ölümün canhıraş haşhaşı
kıyılmış açı, safran, kanlı biftek
yırtıcı yıldırımlar düşüyor atlasıma
yıldırıcı kumpasında adaletin
artık her biri kölelik
her biri irin kalesi

–nedir o gölgede yürüyen
peşimdeki karanlık üçgen

bıldırcınlarım ayakları kan
gagaları hep söze kesmiş
burada'nın nehrine dökülüyor
kanatsız kuşlarım
halat, katılık, katılıp kalma
bir nefreti var dumanlı
yataktaki taşların
aklım almıyor

–ey benim kendi olan kendim
uçucu eter
kelimelerden geçerek
sal beni uzaklara
köhne bir salla
okyanuslar tanır beni
o batık borda
balıkların kardeşliği
kelimelerin
yeter bana

Kasım 99, Bursa

güç şiir

hayın işlere kalkışacağım, anlıyorum
şırıngam damar arayacak peri galerilerinde
basınçlı bilinçlerini büyüteceğim kedilerin
ben seyreleceğim ve seyrelecek akşamın askerleri

yeni bulunan denizler benimle tuzlanacak
benimle tuzlanacak kokmuş demir, tozlu cevher
hantal kosterler kum çekerken kodes diplerinden
ocak geceden sönmeye yüz tutunca
ben güçleneceğim

zamanı gelince
huzur bulunca tarım toplumu
çilekler toplanınca, sıkınca dişlerini kerpeten
kaçan çan çevrilince yarı yoldan
gemilerin batık maviliği
kuduz salya, iri penisilin
artık güç verecek bana

çiğnenen afyon sakızı ölü ağızlarında
telaşlı uyuma
karanlığı belirginliğimin
emrimdeki kaçak kulübeler
konuşacak yerime

şiirle
yeni bir dinle geldim
yıkarak domurmuş balonların
ıslak azametini
serçelere secde eden ikindi gölgesi
kırağıdan bitkin düşmüş kırlar
evlerin doğal ritmine elçi geldim
tuhaf suçlarına kelebeklerin
çene kemiğine
yeterince açılmadığı için

her yerdeyim
mengene ağızları
satrap külahı
rüya kavsi
odun yığını
kavruk bölge
Nil suyu
imam-ı âzam
içli kezzap
kutlu nesnelerim

hortum
hurma
ve yalın bilgelikleriyle üreme organları
evhamlı tapınak
çatlamış bir eski zaman
taçlandıracak elbetimi

yağma, tamah, necaset bilimi
ve şayak pantalon
benden sorulacak
güçleneceğim
yıldıramaz beni kanyon girişi
azgın gerçek baskısı yıldıramaz
kaba kabahat, sofu suyu
rutin kılıf
gölgesi yere düşmeyen mahlukat
çubuk, çabuk, benekli papyon
yıldıramaz

çünkü ben salla geldim
yeni bir dinle
altın kumsal
ilginç öğe
yorgun çıraklar
sahte saltanat
çaput bağlama
kafirûn suresiyle geldim

tas tas dökündüm ertelenmiş günahları
tüm kutup, çürük kabuk, ince lif
ırgalamaz haber bültenimi
bunlar ellerim benim
yüzüm kurum

güç biriktiriyorum
çingenelerin çinko gücünü
çekilmeyen kürek gücünü
mevlüt okuyanların sesli gücünü
ölçü-ayar dairesi
kâtip kolluğu
siyah su gücünü
pusu gücünü doğrusu gücünü
azgın çatırtılar

battal hayal
imla hataları biriktiriyorum
çentik atacak
peylenecek
üşenecek müridlerim

suç saçacağız hırlı ırmak kıyılarına
mavi oğlanlara
katledeceğiz ergenlik sivilcelerini
dehşetimizden irkilecek anaç turna
susacak yıldırımızdan papağan aryaları
pagan bıçak
yirmidörtbin peygamber
yeniçeri ağaları
arabulucu darbuka susacak
yaşasın kakafoni!

gerçi yalnızım seyreldikçe
gerçi tutum almadım kavanozlu mutfaklara
hayra yoruldum henüz
hasıraltı bilir yalnızlığımı
bir de güzü saatli maarif takviminin
buzul derinliği, ve
ay vadilerinde mırıltılar

kötücül kök
bilakis şal
rasgele kil
muhakkak öd
halbuki kül
üstümden çekil

havlayan yıldız
sular mı taşacak
teşekkür gözüpek
hezeyan bu bak

ben efsuna ve cevize inanırım
uğursuzluk getirir şiirde kütahya
sünnet derisi kumralların
gırla

demek
kelebek soyu en çok
izana gelecek
hükmüm yürüyecek çiçek yapraklarında
dalgın dallarda

iyi bütün
çünkü niyetim
üstüme gelirse medeniyet
üstüme gelirse tekabül
akşamın günahına girerim
günnük kokuları hızla erir
gürbüzlüğe mim
tırtıklarım göç kasaturasını
kuvvetle üflerim

bön suret
titreşim
ciddi kaypak
akışkan hilaf
kapımda bekler
ben sertelirim

ben?

oyun bozan
işte emrim
safları bozun!

amin...

Kasım 99, Bursa

Funda Tuğrul

büyük uyku evi

1.
hayatı elemek için
yanlış sorulardan yapılmış bir eleğim var
dünyaya bakan dilsiz bir meraksızlık kulesi
kefene sarılmış, canlı çığlıklardan yapılmış uyku

zaman çok oynadığımız için küstü
dil bize, dokunmak bize, hissetmek bize küstü
uykuda ve uyanıkken soluduğumuz
nefeslerin ölüm çağrısı
yalnız olmuyor

bu yaşam artık bana dokunmuyor
dokunamaz, çünkü üzgün duruyorum
oluştaki cam duygusunun hesabını kim verecek hayatıma?
yaprak ölüyorsa,
deniz ölüyorsa, gökyüzü...
bir insan, durup, katlanıyorsa
artık sadece özlem ve yokluk anı olabilir zamanda

2.
ilk başta yazıyordum, durmadan kâğıda bakıp, kâğıda dokunup
(yazıyordum
şimdi kâğıda bakıyorum, yüzüme henüz izini bilmediğim
(anlamlar koyuyorsun
neyi çağırmadın içimden, arkası bilinmez hangi kapıyı açmadın?
nasıl dokundun ki, içimden tül gibi, tül gibi bedenimi ve ruhumu
(yeniden
biçimlendirerek, sessiz ve uzak geçiyorsun?
Bana nasıl bir yüz, nasıl
titreyip acıyacak bir el ve nasıl bir gelecek yapıyorsun?
durma, durma kımılda, içimden tül gibi, tül gibi bir daha geç
kal ve geleceğe katıl
hayatın iteklediği, benim
geçmişten katıldığım hayatın iteklediği ellerin vurursa vursun
dokun, beni
gözlerimi, ellerimi temizliyorsun
içimde eşzamanlı bir gün ve gece açıyorsun
eşzamanlı yaşam ve ölüm, geçiyorsun

3.
bu ev küçük ve düzenli bir ev
yıllar içinde kendine alıştırmış
bu eve yazı girmiyor, ruh sıkıntısı, boğulan akıl, su
düşler, korkular, sokak, girmiyor müzik ve çığlık
bu eve bilinen bir bugün ve planlı bir yarın giriyor
ben girmiyorum

4.
hayata bakmak için seçtiğim, bir
pencerem var
bir, şimdi kapalı
açıkta, kendi biçimlerimi yeniden ve yeniden okuyorum
suya bakan, suyla yıkanan bir pencere arayarak
içime sessizlik, müzik ve aşk dolsun
özlediklerim –şimdi– biraz yanımda olsun

5.
ağlarda tükenmemiş, önce
silkelenme, arınma ve başlangıç
bu defa olmazsa
hiç soluk alınmayacak, şimdi
iyi dua az sözdür
az kızgın bir tanrı
gülümseyen kudretinden sıkılmamış
anneden bile daha iyi

6.
şarkıları insanlardan, beni şarkılardan kurtar
insanları tanrılardan, tanrıları insanlardan kurtar
insanlar kendilerini yapıp yıkıyor, katılmıyoruz
duruyoruz, yansırsa
biraz ışıkla aydınlanıyor, karanlıkla kararıyoruz
hayatları biz yapmıyoruz, onlar
bizim dışımızda olup
bize yansıyor, biz yapsaydık
yaptığımızla kalırdık

7.
uzun öykü ya da uzun şiir
öykülerin birbirine karışması ve kaybedilen anlamların
(hangisinin, kime
ait olduğunun unutulması
biz insanların öykülerinin, değil
anlamların peşindeyiz, kendimizin, ötekiler yok
ötekiler olamaz bize, karışamaz
anlatılan öyküdeki biçimlerin çoğu, anlamların
çoğu bendim, kimdim
kim kimin öyküsüne yerleşti, ne zaman, hangi sözcükle,
öyküyü ötekinden aldı
unutmuşlukla uyuşmuşluk açıklama gerektirmez
bir yol, ısrarla, ancak
ısrarla gidilebilecek, yalnızlaşarak kalınabilecek, bir yol
kalabalıktır yalnızlığı anlamlandırmak
insanlar, yoklar
soyunmazlarsa olmayacaklar
soyunmazlarsa olmasınlar

8.
artık bazı sözleri söylemeyeceğim
sadece içimden geçtiler, içimden
geçirdim, içimde
başladılar ve hiç kimse değmeden, içimde
bittiler

9.
sümbülün ateşi (de) yakana kadar çekileceğim olmayan yerden
sümbülün (de) ateşi yakmalı
taş aynaya geç kalan ve fazla gidilen bir konukluğa
yanlış romantik bir tahminle konulmuştu ya, o masa
ötekilerden ayrılmaz
sümbülün (de) ateşi yakarsa, bu öykü
hatırlanmaz

10.
öyküler birbirine bağlanıyor
insanlar değil, gönüllü
farkında olmadan uzaklığımızı kabullenirsek, tam
istendiği gibi olacak
hoşça kal temas, biz
olmayanı öykülüyoruz, olmayışımızı
kutsayıp, "anladım" diyoruz

11.
içinden geçenin izi kalmış ve bu izin kutsandığı bir yol, değil
yargılanmaksızın ve hesapsız içinden, geçilmekte olan
bir yol, sahipsiz bıraksam da gözüm ardımda durmayacak
yön göstermeyen, takibe elverişsiz, bir şey söylemeyen, bir
yol seçilmiş, sessiz
işaretsiz, o an
keşfedilmiş

1999

enderemiroğlu

beni ağlıyorsun bunu duydum

giderken dilin batıyordu mührü destan bildim
giderken yüzüm su akıyordu bunu efsun tuzlu

giderken gözün gidiyordu rengi kandan derdim
giderken tenim soğuyordu yarın senden aldım

giderken sarı boyuyordu tenin kiri yarım eldim
giderken yaram kanıyordu bunu senden gördüm

giderken kum akıyordu çölü sende geçtim
giderken şehir yanıyordu seni gece soğuk

giderken ağzın sızıyordu elmas kana verdim
giderken elim titriyordu bunu aşka yordum

giderken sesler gidiyordu kara yazı saldım
giderken yağmur yağıyordu beni boğar taştım

giderken ayin başlıyordu dans ederek yandım
giderken kalbim duruyordu bunu ölüm sandım

giderken dilim ağrıyordu seni sustum kaldım
giderken kalem kesiyordu bedenime yazdım

giderken etim eriyordu dört yan ol cam handım
giderken toprak çekiyordu bunu haber andım

giderken otağ kalkıyordu toprak testi kandım
giderken canım yanıyordu kendim kuma aktım

giderken duman sarıyordu âlem göğe baktım
giderken yıldız yağıyordu bunu gece aydım

giderken yollar uzuyordu haber gelmez candım
giderken gece eziyordu bir başıma kaldım

Binali Duman

dile gelmeyen yerlerimin ellerindeyim

I.
son uykulara da sığmaz olmuştu öykülü dalgınlık
ben hangi çabayı kurtarabilirdim ki depremimden
boşluğun kıvrımlarına çıkardığım sözcük serinliği
gibi kırılmıştı öncesini göze alan öğlen sonrası da
uçurum ağızlarında sert dalları kırmıştı tırnaklarım

acemi kalmak usta işiymiş meğer bilmek yitirmeyi
zulmünü göstermedikçe fark edilmiyordu zaman
hep bir insan olmaktan fazla yalnızlaştıkça ödeşme
yoruluyor kabulleniş iltifatlarınızdaki sinsi iktidardan
üşüme imgesine tutunuyor kışın her kuytu sıcaklığı

benden geliyorsunuz ya dönüp baktığınızda dönen başım
yaşam tüketiyordu iliştiği her yanımda kirlenen ilaç
yakalanırken sözün kırışığına sözden tehlikeli olduğumu
kornalar hatırlatıyordu silik ve emanetmiş bütün anlam
gelecek bildiğim bütünün imhasında eziledurdu işçilik

belki kurduğu şiiri hatırlamaya çalışan biri oluyordum ben
belki suçu üstlenmiş olmak rahatlatmıyordu, fakat değişir
mi diye gizlime ağırlıyordum hep gelmeyecek olanı
varlığımın yaratıcısı olan kayıplar kadar beni doğuran
çıplak mevziler doğurmuştum her yitirdiğimde bende kalan

II.
ilacı da yaralıyordu işte ilacı reddederken yara, halsiz;
hilesiz dokunup ev sahipliğime kendimi ağırlıyorum
nasıl söyleyebilirdim hoş bulduğumu ki nasıl söylenirdi
dile gelmeyen yerlerimin ellerindeyim. sus'a ulaşan dile
de yazık, artık şiirden muaf alanlar yaratmalıydım bana

yoluna çıkacak her şey gelirdi insana gelinen neydi
kabulüm kadar gücümü tartıp duruyordu mutsuzluk
kurguya soluk veren imla ateşin ahengine açılan çile
sahi ne söylenebilirdi gelecek için söylenebilir miydi
geçmişin dayanılır hale getirilme çabasından başka

horlanan dünyada kefen güzelleştirirken yaşamak
bir bilmezliğim kalmış olurdu benimle oyalanan bilirim
bir de kırılan günde oyalanmaktan usanmış ben
dile de yazık oysa sus'a da. dokunurken ev sahipliğime
rengi tadına akmıştı yalnızlığın zehrine kavuşmuştu yüzük

geleceğe ilişkin kurgunun şimdi içindeki geçmişi
alkolü bile bozabilen muhtelif tenezzül ki bozdurulan
haniydi düşülecek yer ayağa takılırken düşmek
varılacak yer yokmuş meğer bezdiğim dilden artıp
mutsuz değilim diyecek kadar kötü davranmadım hayata

III.
kırkıncıyı da ıskalayıp ev sahipliğime köpüren gerçek
sirkenin küp cenderesine isyanı öyleydi değil mi
aradığına bulunamayınca sırrına açılır köprüde bulunan
boşluğun bendeki sayfiye yerlerinde tekrarın gücü
açık açık ölürmüş meğer gizli gizli ölmeye gelen

değişip uzarken şiddetin var ettiği dalgın metafor
derine kaçıp ayrıntıya yataklık ediyor eskimeyen hüner
bir iki damla gözyaşına çoğalıp ele vermek mi kendini
kimbilir masallara ödünç verdiğim trajedinin başlangıcı
kırılanı da bitiriyor işte ayarsız kalan bakışın dengesi

bir güneş batımı kadar daha çoğalarak eksilip kalıyorum
her güneş batımında benimle kendine yürüyen gece
kişinin kendisiyle baş başa verdiği ince savunmaya itiraz
yol da hazırlanıyor yürekte ağırlanacağı mahzun sabaha
kırıldığından olacaktı kırarak ayaklanması geriçekilmenin

attığı renkte görüntülere mağlup olan yürekteki süzgeç
kendisini nasıl aklayabilirmiş kişi kendisine rağmen
haklı katillere terk edilirken ödeşme uyumsuz hayat bilgisi
bütün ayrıntılara yeniden değerler atarmış tetiklenen an
hep ek bir milat ve bir inşa süreci tekrarlanırmış ömre

Ahmet Ataş

Mühürlenmiş Pencereden...

Mühürlenmiş pencereden bozkırı göreceksin.
Palamut ağaçları. Munis gölgeler
Günbatımıyla kızaran dingin ova. Solan.
Soldukça serpilen toprak köşkün imgesi.
Harman yeri. İkindi sıcağı. Güney rüzgârları.
Henüz dört yaşındasın. Kafka okumamışsın.

Haziran '97

Uyansam...

Kuyuların
O yeşil sularına uyansam
Uyansam ve yaşlı bir veznedarın
Solgun kütüğünde çocukluğumla karşılaşsam
Bildiğim bütün duâların loş perdeleri
İnik olsa heveslerimin akşamlarına
Safir bir kıble duygusuyla havalansam
Uçsam ve doğduğum toprak evin tavanına
Tünesem, kafesine bağlı aziz bir kuş gibi.
Tüylerimin değmediği yılan çiçeği
Kalbimin kamaşmadığı çıra ışığı kalmasa
Külden bir kalkanla insem sürgünlüğün
Üzgün ormanlarına, sırtımı dağların battal
Gölgesine, yüzümü kurumuş nehir yataklarına
Tutsam, yeşim taşıyla yontsam yüzümü

Cebimde bir Şahmaran resmi taşısam mesela.

Haziran '98

Ahmet Orhan

ağır ağır bir anda

yanarak döner gün, belirsiz atmaca bakışlı
bazen ateşli bir parşömende soğutulur kızgın güneş
karlar eriyince, bunalan bir çiğdem olur.

çölden geçen tazı edasıyla buruk bir kitabın hesabıdır
kedilerle paylaşır gecenin yıldızlı sofrasını
anlaşılmaz değildir, bir ananın birden çekip gitmesi.

uyanarak yanında bir apansız gülümseme
uçarak ağır ormanlarında sevinin
sorular birikince anlar neden aşk vardır sözlükte.

ölümün eli yasaklı bir kentin kapısıdır
kuzey kapıdan girenler için uyarı:
yol verilmezse bir kent, rahmin soğuran güncesiyle gürleyebilir.

yıldırımların teğet geçerek kürede bıraktığı yangı
yavuz bir hırsıza konu olur gece ya da ilerleyen günlerde
sararan bellek o porselenin kimyasına erince

durup düşünmeye başlayınca aşkı
yiten bir yıldız düşüdür düşen saksıda sardunya ya da nergis
kalabalığın ağlayışıdır oysa düşmüş kent, pompei ya da beyrut

işte temize çekilmiş bir gecenin dışardan izlenişi
kimliklerini yakalarına iliştirmiş badem günleri

geceyi dudaklarına bir kara boya gibi.

her iki olandan biri

iki gözümden marazlı olanı, iki kaşımdan düşük duranı,
iki kulağımdan bana duyulanı...

yok ettim her iki olandan birini.

saygıdeğer bir kır manzarası olsun isterdim yaşantım.
ağırbaşlı bir çıngırak. mağrur bir safari.
gözüpek bir gidon. imrenilen bir ahh! sesi...

birden, kahvaltıdan sonra fark ettim
benim olmayan bir sinek ikilisiyle
uyanıyorum sabahları.

soluk soluğa

bütün konuklar dağıldı
çekildi yaz günleri bedenden
çözülüyor metalin desteklediği omurilik
aksamı olmayan bir yapı şimdi geride

çünkü değmemiştir o sıcaklık beklenen yüze.
beton erimiş, belki kum kalmıştır.

nefes hızıyla ölçülebilen bir şeyler vardır yaşamda.

İlker Bulan

KAPI ÇALINIYOR

Kapı çalınıyor...

Eski bir düş görüyorum sanki; fotoğraflara bakar gibi...
Bindiğim vapurun düdüğü hiç ötmüyor sonra.
Soğuk bir imbat... telefon numaraları sabaha hiç ulaşmıyor.
Halıda dolaşan böceklerin yanına oturuyorum, şarap içiyoruz.
Halıda, küçük, siyah bir leke gibi duruyorum.
Sevgili bokböceği, anteniniz FM frekansını çeker mi?

Kapı çalınıyor,
açamıyorum hiç;
zorluyorum... zorluyorum... zorlu...
uzaklaşıyor; yetişemiyorum!
kapı nerede?

Böceklerin antenlerinde telefon sesleri...
Son zamanlarda numaraları hep unutuyorum.
Sevgili bokböceği, telefon rehberiniz var mıydı?
Gözlerim acıyor.

Bir saçak altında nemli bir gülüş gibi duruyorsun;
"Yağmur bekliyor bu kent," diyorsun.
şemsiyemi açıp karşıya geçmene yardım etmek istiyorum;
kayboluyorsun birden.
İlk kez korkuyorum çok, her yerde seni arıyorum.
Bir barda benimle bira içerken buluyorum sonra.
"Merak etme seninleyim,"diyorsun,
gülüyorsun;
gülüşün kocaman oluyor, bütün barı dolduruyor;
içeri giremiyorum.
Sokakta hızlı bir yağmur, şemsiyem sende kalmış.
Islanıyorum.
Yağmur yağarken hangi rüzgâr eser? Çok üşüyorum.
Rehberin "B" bölümünden bir battaniye çıkıp sarıyor beni,
Teşekkürler sevgili bokböceği...
Düşümde seni görüyorum.
Dün akşam ne yaptığımı soruyorsun.
Böceklerle halının üstünde şarap içtiğimi söylüyorum.
Gülüyorsun,
"Merak etme seninleydim," diyorsun.

İzmir, 31 Ekim 1993

SANKİ

Sanki,
insan büyüdükçe,
geceler sabaha daha çabuk çıkıyor
ve akşam olmak bilmiyor bir türlü.
Küçük beyaz lekeler gibi
önümde duran hayat,
bir andan bir âna damlıyor
yalnızlığı büyüterek.
Her ânı bir sonsuzluk gibi yaşama hazzı
ölümcül bir unutuşa yenik düşüyor.
Hafızamda hep
bir yerden başka bir yere gitme isteği
ve hep gidememe hali,
bir de
nesnesinden kopup
vantuzlu ayaklarıyla beynime tutunan
ve her geçen gün
bir intihar sırıtışıyla büyüyen
albümsüz fotoğraflar...

Yenilgiyi kabullenmek kolaycı bir ikiyüzlülük.
Hayatta yeni başlangıçlar yoktur hiç;
aldığınız her yara,
bilincinizin karanlık bir köşesinde
ortaya çıkacağı günü bekler sabırla
ve yeniden kurduğunuzu sandığınız her şey,
O bildik sırıtışla intikam alır sizden.

Dönüp dolaşıp, aynı sorularla bakıyorum
azalan geceye.
Azalıyorum.
Benden kopup yiten her parça,
kendi kendimi tarifimi imkânsız kılıyor
ve acımasızca yalanlıyor beni:
"Ben sen değilim artık, unut beni!"
Hafızamda, hep o büyüyen sırıtış...

Birecik, 28 Ağustos 1999